BIBLIOTECA NAZ.
Vittorio Emanuele III
XXXIV
B
20
NAPOLI

XXX
13
20

Digitized by Google

XXXIV
B 20

RECHERCHES

SUR

LES BEAUTÉS

DE

LA PEINTURE.

RECHERCHES

SUR

LES BEAUTÉS

DE

LA PEINTURE,

ET

Sur le mérite des plus celébres Peintres anciens & modernes ;

PAR M. DANIEL WEBB:

OUVRAGE TRADUIT DE L'ANGLOIS,

*PAR M. B***.*

Οςις μη ασπαζεται την ζωγραφιαν, αδικει την αληθειαν, αδικει δε και σοφιαν όποσην ες ποιητας ήκει, φορα γαρ ιση αμφοιν ες τα των ήρωων ειδη, και εργα.

Philoſtratus, in Exord. Iconum.

A PARIS,

Chez BRIASSON, rue Saint Jacques, à la Science, & à l'Ange Gardien.

M. DCC. LXV.

Avec Approbation & Privilége du Roi.

BIBLIOTECA NAZIONALE VITTORIO EMANUELE III NAPOLI

AVERTISSEMENT.

PRESQUE tous ceux qui ont écrit ſur la Peinture, ont borné leurs obſervations aux moyens phyſiques, aux procédés matériels de l'art, aux détails relatifs à l'exécution; c'eſt le pinceau, & non l'imagination du Peintre qu'ils ſemblent avoir voulu diriger; par-là leurs ouvrages inſuffiſans pour ceux qui pratiquent, ſont encore preſqu'abſolument inutiles pour ceux qui ne veulent que connoître. Auſſi ne voit-on que

trop ſouvent des Artiſtes ignorer entiérement en quoi réſide particuliérement le pouvoir de l'art, & prendre les acceſſoires pour le principal, & de prétendus connoiſſeurs, habiles à apprécier la manœuvre d'un tableau, ne pas ſoupçonner même ce qui en conſtitue le véritable mérite. C'etoit donc une choſe également déſirable, & pour l'Artiſte, & pour l'Amateur, qu'un ouvrage où ils appriſſent à connoître la nature & les principes de l'art, à analyſer ſes effets, à les rapporter à leurs véritables cauſes, où ils trouvaſſent des régles certaines, l'un pour affermir ſon goût & éclairer ſes jugemens,

l'autre pour diriger les opérations de ſon génie. Tel eſt le mérite particulier de l'Ouvrage dont nous donnons la traduction. On y reconnoîtra par-tout un goût délicat & exercé, une imagination brillante, un eſprit éclairé. Ce qui nous reſte des chefs-d'œuvres de l'antiquité, les idées que nous ont conſervées les Ecrivains anciens, de ceux que les temps ont détruits, & la maniere dont les uns & les autres ſont préſentés & diſcutés par notre Auteur, ſont également propres, non-ſeulement à éclairer, mais encore à échauffer, féconder & aggrandir le génie des Artiſtes. Nous devons encore à M. Webb, d'avertir que ſon

Livre eſt regardé en Angleterre comme un modéle pour la pureté & l'élégance du langage, mérite qu'il a dû perdre en grande partie en paſſant dans une autre langue.

PRÉFACE.

SI l'on conſidére l'ambition qu'ont une infinité de gens de paſſer pour connoiſſeurs en fait de peinture, & la facilité qu'il y a à le devenir réellement, il paroîtra bien étrange qu'il s'en trouve ſi peu qui ayent des notions nettes & préciſes de cet art. L'objet de cette Préface eſt de rendre raiſon de ce problême, & de faire connoître les erreurs qui le produiſent : après quoi, je me propoſe, dans le cours de cet Ouvrage, d'affranchir cet art

aimable des prétendues difficultés qu'on lui impute, & d'expoſer ſes beautés & ſes avantages dans un jour propre à inſpirer le déſir de le connoître, & à en faciliter l'étude.

Je ſçais que dans le nombre de mes Lecteurs, il s'en trouvera qui, par un diſcernement ſûr & un goût exquis, ſont fort au-deſſus de mes inſtructions; j'attens de l'indulgence de leur part. Je n'écris que pour ceux de nos jeunes gens qui partent pour voyager avec beauconp d'empreſſement & peu de préparation, & qui, faute de points fixes pour diriger leur marche, ſont continuellement expoſés à s'égarer, trompés par des guides ignorans, ou

étourdis par la multiplicité des renſeignemens. La premiere erreur que j'ai remarquée, eſt la précipitation avec laquelle on parcourt les Egliſes & les Galeries ; *nimium vident, nec tamen totum* ; on voit trop de choſes, & on ne les voit point dans leur entier. Il y auroit bien plus de profit à retirer d'un petit nombre de bons tableaux examinés en détail & aſſez à loiſir, pour que l'on eût le temps de fixer & d'arranger les idées qu'ils auroient fait naître.

La ſeconde erreur eſt l'habitude de priſer les ouvrages d'après la réputation de leurs Auteurs. Cette méthode eſt de toutes, la plus propre à produire l'ignorance

& la confuſion : par exemple, le Dominiquin quelquefois eſt à mettre à côté de Raphaël, & quelquefois il eſt à peine au-deſſus de Giotto : ſouvent les meilleurs ouvrages des Peintres médiocres ſont ſupérieurs aux ouvrages médiocres des meilleurs Peintres ; alors, ſi nous nous laiſſons conduire par le préjugé des noms, il arrivera que, ne jugeant plus par nos ſens, nous admettrons le mérite que nous ne voyons point, & que nous déprimerons celui que nous voyons ; partagés entre la prévention de l'autorité & le ſentiment, nous nous dégoûterons par ces difficultés, d'un art qui peut-être, eſt de tous le plus aiſé à entendre. Toute compoſi-

tion, dont l'eſprit n'eſt point apperçu par un obſervateur attentif, eſt défectueuſe; & toute expreſſion eſt ou foible ou fauſſe, lorſqu'elle ne marque pas, à un certain point, le dégré d'intérêt que chaque perſonnage prend à l'action. Dans la nature, la force & la variété des caracteres nous frappent avec promptitude, pourquoi ne ſeroit-ce pas la même choſe dans l'imitation? Eſt-il donc ſi difficile d'appercevoir ſi les airs de tête ſont nobles ou communs, ſi le ſtyle du deſſin eſt maigre ou chargé, élégant ou pur; ſi les proportions ſont exactes ou ne le ſont pas, & les carnations froides ou animées? Si les couleurs dans un tableau ſont heureuſement dif-

tribuées, l'effet général en ſera agréable ; &, ſuivant les dégrés du clair-obſcur, les objets & les figures auront plus ou moins de relief; ou, pour me ſervir d'autres termes, feront plus ou moins reſſemblans à la nature. D'après ces réflexions, ſi l'on veut juger ſans prévention, on conviendra, je crois, que de tous les arts, la Peinture eſt le plus naturel & dans ſes moyens & dans ſes effets; c'eſt celui qui agit le plus directement & le plus immédiatement ſur les ſens : & voilà pourquoi les meilleurs Ecrivains de l'antiquité, en traitant des autres arts, ont ſi ſouvent emprunté d'elle leurs exemples & leurs éclairciſſemens.

Mais quand je parle d'applanir les difficultés de la Peinture, cela ne doit s'entendre que relativement aux effets de l'art, & non point à la pratique ; encore obſerverons-nous relativement à la pratique même, qu'on trouve dix Peintres ſupérieurs dans la partie méchanique, pour un ſeul qui excelle dans la partie idéale, de ſorte qu'il eſt évident que la rareté des bons tableaux vient moins des difficultés de l'exécution, que de la ſtérilité d'invention de la part des Artiſtes. C'eſt auſſi pour cela que des Peintres du ſecond ordre, dans d'heureux momens, ont produit quelques ouvrages excellens, & que d'autres n'ont jamais réuſſi que quand ils ont

mis en œuvre les idées d'autrui : témoin André Sacchi dans le premier cas, & le Dominiquin dans le ſecond. Mais je m'écarte inſenſiblement de l'objet de cette Préface, revenons aux erreurs qui nuiſent aux progrès des jeunes gens dans l'étude de la Peinture. La troiſiéme eſt l'ambition prématurée de diſtinguer les différens maîtres. Ce talent, dans bien des gens, dévance toute autre connoiſſance, & ſouvent même en tient lieu ; j'oſerai cependant aſſurer que, s'il n'eſt le produit d'un diſcernement délicat des beautés & des imperfections des ouvrages de l'art, ſur-tout par rapport à la compoſition & à l'expreſſion, ce n'eſt qu'un mérite frivole,

frivole, plus néceſſaire à un Marchand de Tableaux, que convenable à un homme de goût. L'uniformité de maniere, en traitant des ſujets différens, eſt un défaut ſans doute, c'eſt ſtérilité, c'eſt manquer de variété dans le fond & dans la forme, dans l'idéal auſſi-bien que dans le méchanique: mais ce n'eſt, ni cette uniformité, ni quelques particularités de peu de conſéquence dans le coloris, dans la maniere d'ombrer, dans les attitudes ou les draperies, qu'il faut conſulter, pour diſtinguer avec aſſurance les différentes mains. Une réflexion très-propre à nous dégoûter de cette recherche, c'eſt que, dans cette multitude infinie de Peintres, il

n'y en a peut-être pas une douzaine qui vaillent la peine d'être étudiés : & ce n'eſt pas à de pareilles minuties que l'on reconnoît un Raphaël, un Corrége ; ils frappent par la ſupériorité de leur génie. Dans les femmes d'une figure ordinaire, on remarque les diamans, la parure, les couleurs de l'habillement ; dans les beautés ſupérieures on ne voit que la beauté. Il me reſte une quatriéme erreur à relever, pour finir cette tâche déſagréable, c'eſt le ridicule de ceux qui examinent un tableau ſeulement pour faire parade de leur ſagacité à découvrir quelques petites fautes de deſſin, ou quelques négligences de pinceau, & qui cherchent

moins à être connoiſſeurs qu'à le paroître. Qu'ils ſçachent qu'il faut plus de goût pour dévoiler une beauté cachée que pour appercevoir cent défauts ſenſibles : l'un prouve que notre eſprit s'identifie avec celui de l'Artiſte ; l'autre ne prouve rien, ſinon que nous avons des yeux & que nous nous en ſervons mal. Si tous ces inconvéniens frappent mes Lecteurs comme ils m'ont frappé, on ſentira la néceſſité qu'il y avoit de chercher un meilleur plan que ceux que l'on a ſuivis juſqu'ici dans l'étude de la Peinture ; c'eſt ce que je me ſuis propoſé dans cet Eſſai : c'eſt au Public à juger ſi j'ai rempli mon objet.

APPROBATION.

J'Ai lu par l'ordre de Monſeigneur le Chancelier, un Ouvrage intitulé: *Théorie des Sentimens Moraux & des Beautés de la Peinture, & la Grammaire des Sciences*; & je crois qu'il n'y a rien qui en puiſſe empêcher l'impreſſion. A Paris, ce 7 Septembre 1763.

Signé, GIBERT.

PRIVILÉGE DU ROI.

LOUIS, par la grace de Dieu, Roi de France & de Navarre; A nos amés & féaux Conſeillers, les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand-Conſeil, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils & autres nos Juſticiers qu'il appartiendra; SALUT: Notre amé ANTOINE-CLAUDE BRIASSON, Libraire à Paris, ancien Adjoint de ſa Communauté, nous a fait expoſer qu'il déſireroit faire imprimer & donner au Public un Ouvrage qui a pour titre: *Théorie des Sentimens Moraux & des Beautés de la Peinture, & la Grammaire des Sciences*, s'il nous plaiſoit lui accorder nos Lettres de Privilége pour ce néceſſaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Expoſant, Nous lui avons permis & permettons

par ces Préſentes de faire imprimer ledit Ouvrage autant de fois que bon lui ſemblera, & de le vendre, faire vendre & débiter par tout notre Royaume pendant le temps de dix années conſécutives, à compter du jour de la date des Préſentes. Faiſons défenſes à tous Libraires & Imprimeurs, & autres perſonnes, de quelque qualité & condition qu'elles ſoient, d'en introduire d'impreſſion étrangère dans aucun lieu de notre obéiſſance; comme auſſi à tous Libraires & Imprimeurs, d'imprimer ou faire imprimer, vendre, faire vendre, débiter, ni contrefaire ledit Ouvrage, ni d'en faire aucun extrait, ſous quelque prétexte que ce ſoit, d'augmentation, correction, changement, ou autres, ſans la permiſſion expreſſe & par écrit dudit Expoſant, ou de ceux qui auront droit de lui, à peine de confiſcation des exemplaires contrefaits, de trois mille livres d'amende contre chacun des contrevenans, dont un tiers à nous, un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris, & l'autre tiers audit Expoſant ou à celui qui aura droit de lui, & de tous dépens, dommages & intérêts; à la charge que ces Préſentes ſeront enregiſtrées tout au long ſur le Regiſtre de la Communauté des Libraires & Imprimeurs de Paris, dans trois mois de la date d'icelles; que l'impreſſion dudit Ouvrage ſera faite dans notre Royaume, & non ailleurs, en bon papier & beaux caractères, conformément à la feuille imprimée attachée pour modéle ſous le contre-ſcel des Préſentes; que l'Impétrant ſe confor-

mera en tout aux Réglemens de la Librairie ; & notamment à celui du 10 Avril 1725 ; qu'avant de l'expoſer en vente, le manuſcrit qui aura ſervi de copie à l'impreſſion dudit Ouvrage, ſera remis dans le même état où l'Approbation y aura été donnée, ès mains de notre très-cher & féal Chevalier Chancelier de France le Sieur DE LAMOIGNON, & qu'il en ſera enſuite remis deux exemplaires dans notre Bibliothéque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, un dans celle dudit Sieur DE LAMOIGNON, & un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier, Vice-Chancelier & Garde des Sceaux de France, le Sieur DE MAUPEOU, le tout à peine de nullité des Préſentes : Du contenu deſquelles, vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Expoſant & ſes ayans cauſe, pleinement & paiſiblement, ſans ſouffrir qu'il leur ſoit fait aucun trouble ou empêchement ; Voulons que la copie des Préſentes qui ſera imprimée tout au long au commencement ou à la fin dudit Ouvrage, ſoit tenue pour dûement ſignifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés & féaux Conſeillers & Secrétaires, foi ſoit ajoutée comme à l'original. Commandons au premier notre Huiſſier ou Sergent ſur ce requis, de faire pour l'exécution d'icelles, tous actes requis & néceſſaires, ſans demander autre permiſſion, & nonobſtant clameur de Haro, charte Normande, & Lettres à ce contraires : CAR tel eſt notre plaiſir. Donné à Paris, le premier jour du mois de Février,

l'an de grace mil ſept cent ſoixante-quatre, & de notre Régne le quarante-neuvième. Par le Roi en ſon Conſeil.

Signé; LEBEGUE.

Regiſtré ſur le Regiſtre XVI. de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, N°. 115, fol. 63, conformément au Réglement de 1723. A Paris ce 7 Février 1764.

LE BRETON, *Syndic.*

TABLE

DES MATIERES.

DIALOGUE I. *Plan général de l'Ouvrage.*
DIAL. II. *De la capacité que nous avons de juger des ouvrages de Peinture*, page 9
DIAL. III. *de l'Antiquité & de l'Utilité de la Peinture*, 21
DIAL. IV. *Du Deſſin*, 40
DIAL. V. *Du Coloris.* 72
DIAL. VI. *Du Clair-obſcur*; 105
DIAL. VII. *De la Compoſition*, 150

Fin de la Table des Matieres.

DES

DES BEAUTÉS DE *LA PEINTURE.*

DIALOGUE PREMIER.

Plan général de l'Ouvrage.

B. LORSQUE ces jours derniers vous avançâtes dans un cercle de connoiſſeurs, que les anciens avoient été, dans la Peinture, comme dans tous les beaux Arts, égaux, ſinon ſupérieurs aux modernes, vous eûtes lieu de vous appercevoir que votre propoſition avoit déplû à toute l'aſſemblée;

je n'étois pas non plus de votre avis ; mais je ne pus croire que vous euſſiez adopté une opinion auſſi ſinguliere ſans des bonnes raiſons ; je vous fis part de mes doutes, & vous me promîtes de les diſſiper.

A. Je ne fus nullement ſurpris du mécontentement que l'on me fit paroître. Rien ne choque tant les hommes, que de voir combattre une opinion qu'ils ont toujours regardée comme inconteſtable. Vous jugerez vous-même des principes ſur leſquels la mienne eſt fondée. S'il ne s'agiſſoit que de déterminer le mérite des différens Peintres, je regarderois ma peine comme inutile ; mais en examinant les témoignages des anciens, & en comparant leurs idées avec les ouvrages de nos Peintres modernes, nous étendrons nos propres idées, & nous perfectionnerons la connoiſſance de l'Art lui-même.

B. Votre deſſein me plaît infiniment ; car, quoique j'aye lu avec toute l'attention poſſible ce que les Auteurs ont écrit ſur ce ſujet, je ne puis me flatter d'en avoir retiré les lumieres que j'en attendois.

A. Cela vient bien moins de leur incapacité, que du plan défectueux qu'ils ont ſuivi. Ils ne ſont, comme vous ſçavez, que de ſimples Biographes ; & comme ceux dont ils écrivent la vie, ont tous exercé la même profeſſion, ils ſont obligés de répéter ſans ceſſe les mêmes penſées & les mêmes termes de l'Art ; choſe fatigante pour le Lecteur. Un autre inconvénient de leur façon d'écrire, c'eſt que leurs principes, quoique juſtes, ſont tellement épars dans leurs Ouvrages, qu'il eſt difficile de les rapprocher & d'en former un ſyſtême ſuivi. Dans l'expoſition d'un Art, comme dans l'ordonnance d'un Tableau, la diſperſion des

objets, embarraſſe & trouble également l'œil & l'entendement. Un troiſiéme défaut plus eſſentiel encore, c'eſt que la plûpart des Peintres ayant excellé dans la partie méchanique plus que dans la partie idéale de la Peinture, leurs Hiſtoriens ont rapporté principalement leurs obſervations à cette partie qui eſt la moins intéreſſante pour de ſimples obſervateurs de l'Art, tels que nous.

B. Quoique j'entende parfaitement les termes de *méchanique* & d'*idéale*, dans leurs acceptions ordinaires, je vous prie cependant de vouloir bien les définir & en faire l'application au ſujet que nous traitons.

A. On peut enviſager les Arts d'imitation ſous deux points de vûe ; 1°. comme imitations des objets que l'Artiſte a actuellement ſous les yeux ; c'eſt la partie méchanique ou d'exécution ; 2°. comme repréſentations des images

qui ſont formées par l'imagination ; c'eſt la partie idéale ou d'invention. Cicéron (*a*) fait très-bien ſentir cette diſtinction, lorſqu'il dit que le Jupiter de Phidias n'avoit point été fait d'après un modéle exiſtant dans la nature, mais d'après l'idée que l'Artiſte s'étoit faite d'une beauté dont le type n'avoit jamais exiſté. La grande différence qu'on remarque entre les Peintres qui ont eu quelque réputation, ne vient que du plus ou du moins de talent qu'ils ont montré dans ces deux parties. Ceux dont le principal mérite conſiſte dans le méchaniſme, ne ſont, comme les Peintres Hollandois, que de ſerviles Copiſtes des ouvrages de la nature ; & ceux qui ne s'attache-

(*a*) *Nec verò ille Artifex, quum faceret Jovis formam aut Minervæ, contemplabatur aliquem è quo ſimilitudinem duceret ; ſed ipſius in mente inſidebat ſpecies pulchritudinis eximia quædam, quam intuens, in eaque defixus, ad illius ſimilitudinem artem & manum dirigebat.* In Bruto.

roient qu'à la partie idéale, ſans ſe perfectionner dans la partie méchanique, ne produiroient que des ébauches & non des tableaux; d'où il réſulte que la perfection de l'Art réſide dans l'union de ces deux parties. Raphaël eſt celui de tous les Peintres modernes, qui paroît avoir approché le plus près de ce point, & après lui peut-être le Correge. Je dis *peut-être*, parce que, s'il y a peu de variété dans les idées de ce Peintre charmant, elles ſont quelquefois ſi heureuſes, ornées de tant de graces, exécutées avec tant de vérité, qu'il n'y a aucun Peintre dont les ouvrages faſſent des impreſſions plus douces, plus vives & ſur-tout plus durables; ce qui eſt le caractere eſſentiel de la perfection. Avant d'entrer plus avant en matiere, je crois devoir vous expoſer la méthode que je me propoſe de ſuivre. J'examinerai d'abord la ca-

pacité que nous avons de juger des Arts imitatifs, & pour cet effet je déterminerai en quoi le goût différe de la ſcience. J'établirai enſuite le mérite réel de ces Arts, eſtimables par leur antiquité, par la conſidération qu'ils ont obtenue chez toutes les Nations civiliſées, & ſur-tout par leur utilité. Je diviſerai enſuite la Peinture, qui eſt mon principal objet, en ſes quatre branches principales; ſçavoir, le deſſin, le coloris, le clair-obſcur & la compoſition. En examinant chacune de ces branches, je tâcherai d'en démontrer la perfection & les effets, juſqu'à quel point les anciens y ont excellé, enfin quel rang on doit leur aſſigner, dans la comparaiſon avec les modernes. Cette méthode aura cela d'avantageux pour vous, que vous ne ferez pas un pas hors de la belle antiquité; & comme les paſſages que j'en cite & les éclair-

ciſſemens que j'y puiſe, ne ſont tirés que des Auteurs les plus univerſellement eſtimés, l'eſprit & le grand ſens qui régnent dans leurs remarques, nous procureront un amuſement ſolide, en même temps qu'ils nous guideront dans la route que nous allons ſuivre. Comme il eſt trop tard pour nous mettre en marche, je remettrai, ſi vous le trouvez bon, la partie à demain, & nous conſacrerons quelques matinées à l'examen de chacune des parties de la Peinture dont je viens de parler.

DIALOGUE II.

De la capacité que nous avons de juger des Ouvrages de Peinture.

(*a*) LES ſçavans, dit Quintilien, connoiſſent les principes de l'Art; les ignorans en éprouvent les effets. Ce mot fixe exactement les limites qui ſéparent le goût de la ſcience. Le goût (*b*) eſt la facilité avec laquelle

(*a*) *Docti rationem Artis intelligunt, indocti voluptatem.* LIB. IX, CAP. 4.

(*b*) Pluſieurs Auteurs oppoſent le jugement au goût, comme ſi c'étoit deux facultés diſtinctes de l'ame; il paroît qu'ils ſe trompent; le ſentiment n'eſt pas moins la ſource du goût, que celle du jugement, que je ſoutiens n'être autre choſe, que ce même ſentiment perfectionné, par l'étude des objets qui lui ſont propres, & porté à un certain point de certitude & de préciſion. D'où il paroît, que ce ne ſont que deux différens dégrés de la même faculté; & que l'un & l'autre ne s'exercent

l'eſprit eſt frappé par ce qu'il y a d'excellent dans un Art ; c'eſt un ſentiment prompt du vrai ; la ſcience ſuppoſe la connoiſſance du vrai, & des moyens par leſquels ſes effets ſont produits. On conçoit aiſément que ces deux principes, quoique différens dans leurs dévéloppemens doivent ſe réunir dans leurs réſultats, de-là vient qu'on les confond ; c'eſt ce qui arrive lorſqu'on prétend qu'il n'y a qu'un Artiſte qui puiſſe juger ſainement de la Sculpture, ou de la Peinture. Cette maxime peut être vraie, quant au méchaniſme de l'Art, mais elle ne l'eſt point quant à ſes effets, dont l'évidence & la force fixent ſeules, & le prix de l'ouvrage, & le mérite

---

que ſur nos idées. La ſcience, au contraire, ne conſiſte que dans un ſouvenir, ou une combinaiſon des idées d'autrui ; de-là vient quelquefois que les hommes les plus ſçavans, ne ſont pas toujours ceux qui ont le plus de ſenſibilité.

de l'Artiſte. On peut dire d'un habile Peintre, ce que Cicéron (*a*) dit d'un célébre Orateur : que le ſceau de ſa ſupériorité eſt d'être ſentie même par les ignorans. Mais ni les autorités, ni les raiſonnemens ne peuvent répandre ſur un Art autant de clarté, que la comparaiſon & les exemples que ces Arts eux-mêmes ſe prêtent mutuellement ; n'étant tous eſſentiellement que des moyens différens de remuer les paſſions, (*b*) leur étroite affinité les rend heureuſement très-propres à éclaircir nos idées ſur celui que nous traitons ici. Je trouve dans Denis d'Halicarnaſſe, une réflexion ſur la Muſique, qui vient parfaitement à mon ſujet. » M'étant trouvé, dit-

(*a*) *Id enim ipſum eſt ſummi Oratoris, ſummum Oratorem populo videri.* In Bruto.

(*b*) *Omnes Artes quæ ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinculum, & quaſi cognatione inter ſe continentur.* Cic. pro Archia Poëta.

» il (a), au Théâtre, au milieu d'une
» populace ignorante & groſſiere, je
» remarquai avec étonnement la ſym-
» pathie naturelle que nous avons
» pour la mélodie & pour l'harmonie.
» Je vis ſiffler un des plus habiles Mu-
» ſiciens qui fût à Rome, pour avoir
» touché une corde à faux; cependant
» ſi l'on eut mis l'inſtrument entre les
» mains d'un de ces idiots, pour qu'il

(a) Εγωγε και εν τοις πολυανθρωπολατοις θεατροις, ἁ συμπληροι παντοδαπος και αμυσος οχλος, εδοξα καταμαθειν, ὡς φυσικη τις εισιν ἁπαντων ἡμων οικειοτης προς ευμελειαν τε και ευρυθμιαν. Κιθαριστην τε αγαθον σφοδρα ευδοκιμουντα ιδων θορυβηθεντα ὑπο του πληθους, ὁτι μιαν χορδην ασυμφωνον εκρουσε, και εφθειρε το μελος· καιτοι ειτις κελευσειε τον ιδιωτην τουτων τι ὡν ενεκαλει τοις τεχνιταις ὡς ἡμαρτημενων, αυτον ποιησαι λαβοντα τα οργανα, κν αν δυναιτο. τι δη ποτε; ὁτι τουτο μεν επιστημης εστιν, ἡς ου παντες μετειληφαμεν. εκεινο δε παθους, ὁ πασιν απεδωκεν ἡ φυσις. *Dion. Halicarn.* De Struct. orat. Sect. 11.

» en tirât le ſon que l'Artiſte avoit » manqué, il n'y eût aſſurément » pas réuſſi. Comment réſoudre ce » problême! C'eſt que l'un eſt l'effet » de la ſcience que peu de gens poſ- » ſédent; & l'autre, celui du ſenti- » ment que la nature donne à tous » les hommes. « Il eſt aiſé d'appliquer cet exemple à notre ſujet. L'œil aime la juſteſſe, la beauté & l'élégance: il acquiert par l'habitude la même (a) délicateſſe & la même préciſion que l'oreille, il devient ſuſceptible des mêmes impreſſions. Habitué à voir les ouvrages des grands maîtres, il apprend bientôt à diſtinguer les expreſſions vraies de celles qui ne le ſont pas, & la grace de l'affectation. Devenu pénétrant par l'exercice, & aſſuré par la comparaiſon, il dévance

(a) *Conſuetudo oculorum. Cic. lib. 4. Acad. queſt.*

le raiſonnement & ſent rapidement la vérité que le raiſonnement ne découvre que par dégrés.

B. Vous venez d'expliquer ce que Cicéron appelle un *œil ſçavant*, & que nous pourrions appeller un *œil pur*; mais par-là ne faites-vous pas du goût, une végétation ſenſitive tout-à-fait indépendante de la ſcience?

A. Examinons ſa marche dans la Poëſie, de même que nous venons de l'examiner dans la Muſique. Cette obſervation ſera d'autant plus déciſive, que la Poëſie réunit les deux autres Arts. Dans la Poëſie, l'imagination, dans ſon premier eſſor, préfere l'exagération à la juſteſſe, les fauſſes beautés aux véritables; les étincelles de Claudien l'enflamment, les pointes de Stace la font treſſaillir; c'eſt-là ſon enfance. A meſure qu'elle ſe fortifie, le ſentiment s'épure, & dédaignant les objets de ſes premieres affections,

elle s'attache bientôt à la Poëſie harmonieuſe & pathétique de Virgile, & au mâle enthouſiaſme de Lucrece. Il en eſt de même de l'œil. Ses premieres affections ſont toujours mal placées; il ſe laiſſe éblouir aux couleurs éclatantes de Rubens, & à la grace théâtrale du Guide (*a*). Cette erreur n'eſt pas de longue durée. Il dé-

(*a*) La grace du Guide eſt plutôt thecnique qu'idéale. J'entends par la premiere, une certaine forme de contour appliquée invariablement à tous les caracteres & dans toutes les occaſions. Par exemple, la fille d'Hérodias, reçoit la tête de S. Jean, avec la dignité affectée d'une Actrice; & Saint Michel foule aux pieds ſon ennemi, avec la préciſion d'un Maître à Danſer. J'appelle grace idéale, une image particuliere qui frappe ſubitement une imagination exercée; parce qu'elle convient au caractere & à la circonſtance. Les deux exemples les plus frappans que nous ayons dans ce genre, ſont la Sainte Cécile de Raphaël, & la Magdelaine du Tableau de S. Jérome, par le Correge. Ces Figures ont une grace appropriée à leurs caracteres, & qui anime & embellit l'expreſſion. C'eſt cet heureux talent qui a fait paſſer en proverbe, les graces d'Apelles & du Correge.

daigne bientôt ces fauſſes beautés, & ne goûte plus que les teintes naturelles & moëlleuſes du Titien; & les attitudes aiſées, ſimples & élégantes de Raphaël. Si ce changement, dans l'un & l'autre cas, étoit un effet du raiſonnement, ou de la connoiſſance des régles de l'Art, il nous ſeroit aiſé d'en marquer les progrès: mais il en eſt tout autrement, nous ſommes étonnés nous-mêmes du changement que nous éprouvons, & nous admirons comment il a pu ſe faire que les mêmes objets qui nous avoient touchés ſi vivement, ayent perdu en ſi peu de temps tous les charmes qu'ils avoient pour nous. Bien plus, il y a des hommes, très-bons juges en d'autres matieres, qui n'éprouvent jamais cette révolution, & qui conſervent toute leur vie cette imagination de vingt ans.

B. Ce que je trouve d'embarraſſant

ſant dans votre ſyſtême, c'eſt de déduire les différens dégrés, de même que la diverſité de nos goûts, du principe général que vous avez établi, c'eſt-à-dire, du ſentiment.

A. On peut, je penſe, expliquer les différens dégrés du goût, par les différens dégrés de la ſenſibilité que nous avons reçue de la nature, ou que nous avons perfectionnée nous-mêmes: on peut expliquer la diverſité des goûts, par la diverſité de l'imagination, par le pli que l'éducation lui a fait prendre, & par le cours habituel ou momentané des eſprits animaux. Cette recherche n'étant pas de mon ſujet, je la laiſſerai à diſcuter à ceux qui ſont en état de ſuivre la progreſſion de nos idées, & de rendre raiſon des différentes impreſſions que les objets extérieurs font ſur nous. Pour ne point perdre mon temps à cette diſcuſſion, je me bornerai aux

ſimples faits, & aux conſéquences qui en réſultent naturellement. Les Lacédémoniens, dit Athenée (*a*), » n'ont » jamais paſſé pour de fort habiles » Muſiciens; cependant on ne ſçau- » roit leur refuſer un goût exquis pour » la Muſique, puiſque cet Art s'étant » altéré & perdu par trois fois, ils » l'ont retrouvé & tranſmis à la poſtéri- » té. « Voici une obſervation de Ciceron (*b*), qui ſert à éclaircir ce fait. » Tous les hommes, par une eſpéce

(*a*) Λακεδαιμονιοι, ει μεν εμανθανον την μυσικην, ουδεν λεγουσιν· ὁτι δε κρινειν δυνανται καλως την τεχην, ὁμολογειται, παρ αὐτων γαρ φασι τρισηδη σεσωκεναι διαφθειρωμενην αυτην. Athenæus, lib. xiij Deipnoſoph. c. 6.

(*b*) *Omnes enim tacito quodam ſenſu, ſine ulla arte aut ratione, quæ ſint in artibus ac rationibus recta ac prava dijudicant; idque cum faciunt in picturis & in ſignis, &c. &c.*

Mirabile eſt, cùm plurimùm in faciendo interſit inter doctum & rudem, quàm non multùm differat in judicando. De Oratore, lib. 3.

» d'inſtinct, ſans le ſecours de l'Art, » ni de la ſcience, diſtinguent tou- » jours le bon du mauvais, tant dans » la Peinture, que dans la Sculpture. « Il eſt étonnant, ajoute-t-il, » qu'il y » ait autant de différence entre l'Ar- » tiſte & celui qui ne l'eſt pas, quant » à l'exécution, & qu'il y en ait auſſi » peu quant au goût & au jugement. «

B. Vous avez, ce me ſemble, très-bien établi le principe que vous aviez avancé, ſçavoir, que nous avons en nous les germes du goût, & qu'en perfectionnant nos facultés par l'exercice & la comparaiſon, nous pouvons parvenir à juger ſainement des beaux Arts. Le plus grand obſtacle au progrès de nos connoiſſances dans les Arts, c'eſt, je crois, la haute opinion que nous concevons du jugement de ceux qui les pratiquent, & la défiance proportionnée que nous avons du nôtre. Je n'ai preſque point connu

d'Artiſtes qui ne fuſſent admirateurs excluſifs d'une certaine Ecole, ou eſclaves d'une maniere particuliere. Il eſt rare qu'ils s'élevent à une contemplation libre & impartiale du beau, comme les Gens de Lettres & les hommes du monde. Les difficultés qu'ils trouvent dans la pratique de l'Art, font qu'ils s'attachent purement au méchaniſme ; tandis que la vanité & l'amour propre leur font admirer le goût de deſſin ou de coloris qui reſſemble le plus à celui qu'ils ont adopté. J'ai vû à Rome un aſſez bon Peintre, qui citoit bien plus ſouvent Jacinto Brandi, que Raphaël ou le Correge.

DIALOGUE III.

De l'antiquité & de l'utilité de la Peinture.

QUOIQUE l'antiquité n'ajoute rien au mérite d'un Art, elle ne laiſſe pas d'inſpirer un certain reſpect, & de nous le rendre plus recommandable, par la ſeule idée qu'il a été cultivé dès les temps les plus reculés. La liaiſon qui ſe trouve entre les beaux Arts, produit non-ſeulement une reſſemblance dans leurs opérations & dans leurs effets, elle prouve encore une eſpéce d'affinité dans leur origine. On a remarqué dans tous les temps que les différentes branches d'un Art fleuriſſent ordinairement enſemble ; cela vient de ce que toutes les fois qu'on a trouvé un

moyen de captiver les hommes en flattant leur imagination ou en intéreſſant leurs paſſions, on ne tarde pas à découvrir tout ce qui tient à celui-là. On doit donc toujours s'attendre à voir la Peinture, l'Eloquence & la Sculpture, ſe donner la main, comme les graces pour arriver à la perfection. On remarque effectivement qu'elles brillent toutes à la fois, comme les couleurs de l'Arc-en-ciel, ſans s'effacer les unes les autres, & qu'elles s'évanouiſſent de même inſenſiblement, & par des gradations imperceptibles. C'eſt un phénoméne qu'on a obſervé dans tous les temps, & qui a fait dire à un ancien Auteur (*a*), » qu'on ne peut aſſez s'étonner de voir » les plus grands génies dans tous les » genres arriver comme de concert, &

(*a*) *Quis enim abunde mirari poteſt, quod eminentiſſima cujuſque profeſſionis ingenia, in eandem formam, & in idem arctati temporis congruant ſpatium. Vell. Pat. Hiſtor. lib. 1. cap. 16.*

» dans le même temps au même dégré » de perfection. « Les ſiécles d'Alexandre-le-Grand, d'Auguſte, de Léon X & de Louis XIV, nous en fourniſſent des exemples. Si, d'après ce qui eſt arrivé invariablement dans les temps hiſtoriques, on peut par analogie, juger de ceux qui les ont précédés, nous ne craindrons point d'avancer qu'il y avoit des Peintres avant Homere, comme Cicéron ne craint point d'affirmer qu'il y avoit des Poëtes. Quoique la nature des choſes même rende cette opinion très-vraiſemblable, nous trouverons dans les faits des raiſons plus frappantes encore pour la juſtifier. La Peinture & la Sculpture ſont deux branches parallèles d'un même tronc, qui eſt le Deſſin. On doit donc les regarder comme inſéparables. On ne peut pas douter que la premiere n'exiſtât avant Homere. Le bouclier d'Achille en eſt une preu-

ve invincible. La compoſition de ce bouclier feroit honneur à Fiammingo & à Algardi. Ce Poëte dit dans un endroit, que la terre paroît ſe noircir, ſous le ſoc de la charrue; ce qui prouve que dès-lors on connoiſſoit l'Art de (*a*) colorer les métaux, par le moyen du feu ou de certains mélanges. C'eſt-là évidemment une imitation de la Peinture, & qui plus eſt, un rafinement de l'Art, qui prouve qu'il n'étoit point alors dans ſon enfance, mais dans toute ſa maturité. En ſuppoſant donc qu'on ait mis autant de temps à perfectionner la Peinture, qu'on en a mis à perfectionner d'autres Arts qui ont moins d'étendue, il s'enſuivra qu'elle a dû exiſter avant la

(*a*) Cet Art étoit perdu du temps de Pline. *Quondam æs confuſum auro argentoque miſcebatur, & tamen ars pretioſior erat: nunc incertum eſt, pejor hæc ſit, an materia; mirumque, cum ad infinitum operum pretia creverint, ars extincta eſt.* LIB. XXXIV. C. 2.

guerre de Troye (*a*). Je ne me ſuis ſi fort attaché à prouver l'exiſtance de la Sculpture & par conſéquent de la Peinture dès cette époque, que parce que Pline avance hardiment que la derniere étoit abſolument inconnue dans ce temps-là. La raiſon qu'il en donne, n'eſt pas plus ſolide que celle ſur laquelle il ſe fonde, lorſqu'il traite les Egyptiens de ridicules, pour avoir prétendu connoître la Peinture pluſieurs milliers d'années avant qu'on l'exerçât en Grece. Si l'on prend la peine de conſulter Tacite (*b*), on verra que les Egyptiens connoiſſoient

(*a*) Voici une Note de Servius, ſur les Vers 392 & 393 du ſecond Livre de l'Eneïde : *Scutis Græcorum Neptunus, Trojanorum, fuit Minerva depicta.* Et ſur le Vers 784 du dixiéme Livre. *Lino tegebantur ſcuta, ut poſſent inhærere picturæ.*

(*b*) *Primi per figuras animalium Ægyptii ſenſus mentis effingebant, & antiquiſſima monumenta memoriæ humanæ impreſſa ſaxis cernuntur.* ANNAL. LIB. XI. CAP. 14.

le Deſſin & la Sculpture en marbre ; avant que Cadmus, qui étoit originaire de leur Pays, eût introduit l'uſage des Lettres dans la Grece ; ce qui n'arriva que pluſieurs ſiécles après.

B. Ce que vous venez de dire des Egyptiens, eſt confirmé par un exemple, de la vérité duquel il n'eſt point permis de douter. Lorſque les Eſpagnols débarquerent pour la premiere fois dans l'Amérique, les habitans n'avoient point l'uſage des Lettres, ce qui fit qu'ils donnerent avis de leur arrivée à l'Empereur, par le moyen de certaines Peintures hyéroglyphiques.

A. La Peinture portant l'empreinte immédiate & l'image de nos conceptions (*a*), il eſt naturel que les hom-

(*a*) Il eſt bon d'obſerver que, dans la Langue Grecque, le même mot (γραφειν,) ſignifie également peindre & écrire ; il eſt aiſé de rendre raiſon de cette double ſignification, en ſuppoſant que les Grecs, de même que les Egyptiens, exprimerent d'abord leurs

mes l'ayent employée avant les Lettres, qui n'ont aucune connexion, ni aucune reſſemblance avec elles; d'où je conclus, fondé ſur l'autorité de l'Hiſtoire, que l'Ecriture eſt beaucoup moins ancienne que la Peinture. Ce qui a fait douter de l'ancienneté de celle-ci, c'eſt la vanité des Grecs, qui, pour enlever aux autres Nations l'honneur de cette découverte, ne daterent ſon origine que du moment qu'ils avoient commencé à la cultiver. Ils parlent de, je ne ſçai, quelle fille, qui, pour conſerver le portrait de ſon amant, s'aviſa de crayonner à la lueur d'une lampe, l'ombre que ſon viſage faiſoit ſur la murail-le (*a*).

---

penſées par le moyen de la Peinture; & qu'ayant dans la ſuite découvert les Lettres, ils changerent de maniere, & conſerverent le terme dont ils s'étoient d'abord ſervi.

(*a*) De-là vient que les Grecs appellent cet Art Σκιαγραφια, & que chez les Latins les mots *Adumbrare* & *Pingère*, ſont ſynonimes.

B. Rien n'eſt plus ingenieux que d'attribuer l'origine du plus agréable de tous les Arts, à la plus aimable de toutes les paſſions.

A. Pline, de qui nous tenons cette Hiſtoire, accuſe les Grecs d'inconſéquence & d'inexactitude. Le premier Peintre, dit-il, dont ils parlent, vivoit dans la quatre-vingt-dixiéme Olympiade, ſur quoi il obſerve » que » Candale, Roi de Lydie, qui mou» rut dans la dix-huitiéme, donna d'un » Tableau de Bularchus, une ſomme » conſidérable; « (*a*) il eſt évident, ajoute-il, » que cet Art étoit dès» lors porté à ſa perfection; & cela » une fois admis, il s'enſuivra qu'il eſt » beaucoup plus ancien qu'on ne le » prétend. «

Les Tableaux d'Ardée, dont Pline

(*a*) *Manifeſtâ jam tum claritate artis atque abſolutione; quod ſi recipi neceſſe eſt, ſimul apparet multò vetuſtiora principia eſſe.* LIB. XXXV.

fait un ſi grand éloge, furent faits, à ce qu'il dit, long-temps avant la fondation de Rome, auſſi-bien que l'Atalante & l'Hélene de Lanuvium, qui étoient du même maître, & d'une beauté parfaite. Cela prouve encore que la Peinture étoit au plus haut point de perfection, avant l'inſtitution des Olympiades. Après avoir ainſi vengé l'honneur de la Peinture du côté de ſon ancienneté, je vais la conſidérer dans un jour plus avantageux pour elle, je veux dire du côté de ſon utilité. J'inſiſterai un peu plus ſur ce point, parce qu'il me ſemble qu'on ne la connoît pas aſſez ſous cet aſpect.

Il eſt étonnant que Platon, qui bannit la Poëſie de ſa République, n'ait pas uſé de la même ſévérité envers la Peinture & la Sculpture. Apparemment il ignoroit le pouvoir de ces Arts, & le droit qu'ils avoient à une ſemblable proſcription.

La plûpart des Légiſlateurs paroiſſent partager les hommes en deux claſſes ; les bons & les méchans. Ils propoſent aux premiers le bien de la ſociété, & la beauté de la vertu, comme des motifs ſuffiſans pour les porter aux bonnes actions. Mais, comme les méchans n'ont pas l'ame aſſez noble pour être conduits par de pareils motifs, ils tâchent de les forcer à la vertu, en ſe ſervant de leurs paſſions mêmes, telles que l'orgueil, la crainte & l'eſpérance. De pareils ſyſtêmes peuvent produire l'auſtérité de Lacédémone, l'enthouſiaſme patriotique de Rome; mais jamais l'urbanité d'Athénes. Pour y parvenir, il faut nourrir dans les hommes des paſſions douces, & même l'habitude de l'élégance & du plaiſir. Il n'y a qu'elles qui puiſſent humaniſer les hommes, & leur inſpirer des ſentimens nobles & délicats. De-là naiſſent le déſir

de plaire (*a*), l'aménité, le ſoin de déguiſer ſes paſſions, & l'art d'intéreſſer celles des autres. On ſe fait une habitude de la politeſſe, la ſociété en devient plus aimable & plus utile, & les objets s'y préſentent avec des charmes qui excitent puiſſamment à la vertu (*b*).

B. On peut donc dire, ſelon ce principe, que les premiers de ces mobiles dont nous venons de parler, agiſſent ſur nous de la même maniere que le cœur agit ſur le ſang; leurs opérations ſont évidentes : mais les derniers, ſemblables aux eſprits animaux, qui ſont d'une nature plus déliée, agiſſent moins

(*a*) Les anciens Mythologues, dans leurs fictions, font préſider les graces à la politeſſe & aux agrémens extérieurs. Rien n'eſt mieux imaginé que cette double fonction; la politeſſe, ou le déſir de plaire, répand de la grace ſur nos actions, & donne à notre perſonne cet agrément qui eſt le complément de la beauté extérieure.

(*b*) C'eſt ce que Confucius paroît avoir parfaitement compris, lorſqu'il met la politeſſe & la reconnoiſſance au rang des vertus cardinales.

ſenſiblement, & donnent cependant la vie & le mouvement aux ſociétés bien policées.

A. Ovide a parfaitement connu l'utilité & le plaiſir que procure l'étude des beaux Arts (*a*), & Petrone (*b*), conſidérant leurs effets, par rapport à la morale, obſerve qu'il n'y a que les perſonnes ſans culture qui ſoyent dominées par les paſſions violentes, & que celles qui ont l'eſprit cultivé, en ſont entiérement exemptes. Il s'enſuit donc, que quand même on ne conſidéreroit les Arts que comme des objets d'une ſpéculation agréable, ou

---

(*a*) *Scilicet ingenium placida mollitur ab Arte,*
Et ſtudio mores convenienter eunt.
Lib. iij. de Arte amandi.

Les Arts paiſibles adouciſſent le cœur, & les mœurs prennent le caractere des goûts dominans.

(*b*) *Similiter in pectoribus ira conſidit, feras quidem mentes obſidet, eruditas prælabitur.* IN SATYRICO.

L'emportement domine les ames groſſieres, & ne ſçait que gliſſer ſur les ames délicates & cultivées.

comme

comme des moyens propres à polir & adoucir les mœurs, on ne pourroit trop les eſtimer. Mais leur influence s'étend bien plus loin. Le pouvoir de l'éloquence & de la Muſique eſt univerſellement reconnu ; celui de la Peinture ſeroit auſſi ſenſible, ſi elle étoit auſſi univerſellement cultivée. Les Loix d'Athénes défendoient aux eſclaves d'exercer la Peinture ; le Peuple du monde le plus délicat & le plus ſenſible connoiſſoit bien tout l'empire que cet Art pouvoit prendre ſur les paſſions, il crut qu'on n'en devoit confier l'exercice qu'à des mains ſûres. C'eſt dans ce ſens auſſi que les Auteurs Grecs parlent du *Dramatique*, du *Moral*, dans la Peinture : expreſſions qui marquent bien qu'ils la regardoient comme égale & correſpondante à la Poëſie. Un des plus graves & des plus judicieux Ecrivains de Rome l'a enviſagée ſous le même aſpect. » La Peinture, dit Quinti-

» lien (a), quoique muette & uniforme, s'empare ſi puiſſamment de nos affections, qu'elle l'emporte quelquefois ſur la force de la parole. « La profeſſion de l'Auteur nous eſt garant de ſa ſincérité à cet égard. Cicéron a également reconnu le pouvoir de la Peinture, il le compare ſouvent à celui de l'éloquence, ſon art de prédilection. Plus d'une fois on en a vû des effets ſurprenans : on rapporte qu'Alexandre devenoit pâle & tremblant toutes les fois qu'il jettoit les yeux ſur un Tableau qui repréſentoit Palamede condamné à la mort par ſes amis, parce qu'il lui rappelloit le traitement qu'il avoit fait à Ariſtonicus. Porcie ſupporta avec une fermeté héroïque, le départ de Brutus; mais ayant vû quelques heures après, un Tableau qui

(a) *Pictura tacens opus & habitûs ſemper ejuſdem, ſic intimos penetrat affectus, ut ipſam vim dicendi nonnunquam ſuperare videatur.*

repréſentoit les adieux d'Hector & d'Andromaque, ſa douleur éclata par des ſanglots & des larmes. Son affliction ſans doute étoit par elle-même portée au plus haut dégré; cependant la Peinture l'imprima plus profondément encore, ou y ajouta de nouvelles idées. J'ai lû quelque part qu'une Courtiſane d'Athénes, étant à table avec ſes amans, vînt par haſard à jetter les yeux ſur le portrait d'un Philoſophe. Le caractere de vertu & de tempérance qui étoit exprimé ſur ſon viſage, lui inſpira tant d'horreur pour ſes déſordres, qu'elle ſe leva auſſi-tôt de table, & que rentrée chez elle, elle ſe diſtingua depuis par ſa retenue, autant qu'elle s'étoit ſignalée par ſes débauches. Vous pourriez m'accuſer d'injuſtice envers notre ſiécle, ſi je ne tirois mes exemples que de l'antiquité. Vous avez vû la mort de Germanicus, peinte par le Pouſſin: dites moi, je vous prie, s'il ne vous a

pas rempli d'indignation contre ſes aſſaſſins, & de compaſſion pour ce Prince infortuné ? Ne ſommes-nous pas touchés ſenſiblement des malheurs qui affligent l'humanité, en voyant ſon tableau de la peſte ! Ces effets ne ſe bornent point à une émotion paſſagere, ils donnent à l'ame une pente avantageuſe à la ſociété ; les expreſſions de la douleur, les objets de triſteſſe, font plus d'impreſſion ſur nous, & nous trouvent plus portés à des actes d'humanité & de bienveillance.

B. Par quelle fatalité eſt-il arrivé que notre Nation, ſi célébre par les ouvrages de Poëſie & d'éloquence qu'elle a produits, qu'une Nation capable des plus grands efforts de génie, & douée de la plus grande ſenſibilité, ait été, par une eſpéce de barbarie gothique, inſenſible pendant tant de ſiécles aux charmes de cet Art divin ?

A. La paſſion extraordinaire que les

Anglois ont pour les portraits, a dû, dans tous les temps, s'oppoſer à la naiſſance de la Peinture hiſtorique chez nous. Les Arts libéraux, de même que les Arts méchaniques, ne font de progrès qu'à proportion des encouragemens qu'on leur donne.

B. On croiroit que nos ancêtres nous ont tranſmis leur goût pour ce genre de Peinture. Le portrait que Properce (*a*) en fait, nous convient encore parfaitement à peu de choſe près ; c'eſt toujours le même eſprit, ſeulement un peu différent dans ſes opérations.

A. Aſſurément nos compatriotes ne vous ſçauront point gré de leur avoir reſtitué cette portion de leur héritage ; mais je reviens à mon ſujet. Il eſt cer-

(*a*) *Nunc etiam infectos demens imitare Britannos,*
Ludis & externo tincta nitore caput.
Lib. ij. Eleg. 18.

tain que le goût de la Peinture, chez les Nations civiliſées, a toujours été regardé comme une marque de leur politeſſe & de leur humanité. Virgile, qui haſarde rarement ſes réflexions, nous donne à ce ſujet une preuve ſinguliere de ſon diſcernement. Enée, en débarquant en Afrique, craint de ne point trouver un accueil favorable chez des peuples, dont il ignore les mœurs & le caractere; cette idée fait naître en lui la défiance: mais auſſitôt qu'il apperçoit les Tableaux qui ornent leurs Temples, ſes allarmes ſont diſſipées, il s'écrie avec tranſport: » on connoît ici la ſenſibilité, & le » malheur y trouve des cœurs compa» tiſſans; raſſurons nous. «

Sunt lacrymæ rerum, & mentem mortalia tangunt. Solve metum. ÆNEID. I.

B. Qu'auroit donc penſé Enée, s'il eût oui-dire que dans ce Pays on taxoit les Tableaux à tant par pied,

ou s'il eût vû ſes dieux pénates, payer des droits à la Douane ?

A. Vous vous attendez peut-être qu'avant de diſcuter les effets de la Peinture, je dirai quelque choſe de la nature du plaiſir qu'elle nous donne. Ce plaiſir eſt une affection fondée ſur l'amour du beau ; & comme les plaiſirs qui nous viennent de nos paſſions miſes en mouvement, ſont infiniment plus aiſés à ſentir qu'à expliquer, je me contenterai de vous faire obſerver, que dans tous les temps la Peinture fût une ſource de plaiſir, qu'elle étendît ſes droits ſur tous les hommes, depuis le connoiſſeur du goût le plus exquis, juſqu'aux ruſtres les plus ignorans, qui, comme Horace dit ingénieuſement, reſtent immobiles, *contento poplite*, à la vûe d'une ſimple ébauche, & ſont tranſportés hors d'eux-mêmes par la magie d'un crayon noir.

DIALOGUE IV.

Du Deſſin.

A. PLINE nous apprend qu'avant le temps de Dédale, toutes les ſtatues étoient figurées roides & immobiles, les yeux baiſſés, les pieds joints & les bras collés ſur les flancs (*a*). Tels

(*a*) *Conniventibus oculis, pedibus junctis, brachiis in latera demiſſis, ſtatu rigido.* Les Egyptiens continuerent de repréſenter leurs Dieux de cette maniere, lors même qu'ils ſe furent perfectionnés dans le Deſſin; ce fut plutôt par un attachement ſuperſtitieux à certaines idées théologiques, que par ignorance de ce qui peut répandre des graces ſur une action. Le mouvement qu'ils donnoient à leurs Divinités ne tenoit ni du vol, ni de la marche; & Milton paroît avoir adopté leurs idées dans les vers ſuivans:

So ſaying, by the hand he took me, rais'd,
And over fields and maters, as in air
Smooth ſliding Withont ſtep, laſt led me op
A woody mountain.

furent les premiers eſſais du Deſſin. Dédale & ſes ſucceſſeurs dévélopperent ces figures emmaillottées ; ils donnerent du mouvement aux parties, & de la vie au viſage. L'Art ſe perfectionnant par dégrés, le mouvement acquit de la grace, & la vie prit un caractere. Alors la beauté ne fut plus aſtrainte à une ſimple imitation toujours au-deſſous de l'objet imité. Pour donner à la copie un effet égal, il étoit néceſſaire de lui donner quelqu'avantage ſur le modéle. Ainſi les Artiſtes obſervant que la nature étoit avare de ſes perfections, que ſes faveurs étoient partagées entre les différentes parties, profiterent de cette inégalité pour réu-

Les Grecs, ayant emprunté leur Religion & leurs Arts des Egyptiens, repréſenterent pendant quelque temps leurs Dieux de la même maniere ; mais à la fin, (ce fut peut-être dans le ſiécle dont Pline parle,) l'averſion qu'ils conçurent pour tout ce qui étoit dénué de grace, ſurmonta leurs préjugés & fit qu'ils ſurpaſſerent leurs maîtres.

nir en un tout plus parfait, les beautés que la nature avoit diſperſées ; & d'une imitation imparfaite (*a*), ils s'éleverent juſqu'au beau idéal. La gorge de Thaïs, la taille de Phryné ſervoient de modéle aux Peintres de la Gréce. Leur imagination s'enrichiſſoit, & leur goût s'épuroit par la contemplation conſtante de la beauté ; & quoiqu'ils ne fuſſent qu'imitateurs quant aux parties, ils étoient inventeurs dans l'enſemble. En effet, ſi nous conſidérons combien il falloit de goût & de diſcernement pour combiner ces différentes parties, de

(*a*.) Ὁ'νπες τροπον, και τοις τα αγαλματα τυ'λοις δι'κπλα'τυσιν, υ'ι παν το παρ ε'κασυ καλον συναγαγον'λες, και κα'λα την τεχνην εκ δι'αφορων σωμα'λων αθροισαν'λες εις μιμησιν μιαν, καλλος ε'ν υ'γιες και αρ'λιον και ηρμοσμενον αυ'λο αυ'λω εξειργασαν'λο. Και κε αν ευ'ροις σωμα ακριβες κα'λα αληθειαν αγαλματι ο'μοιον. Ορεγον'λαι γαρ αι' τεχναι τυ καλλισυ. Max. Tyr. Diſſer. XXIII. Ed. Lond.

maniere à en former un tout vrai qui plût, on ne peut attacher trop de prix à leur travail. Les Poëtes & les Auteurs de l'antiquité ont reconnu la ſupériorité de la beauté idéale ſur la beauté naturelle.

Voici la deſcription que fait Ovide du Centaure Cyllare, dans le douziéme Livre de ſes Métamorphoſes :

Gratus in ore vigor: cervix, humerique, manuſque,
Pectoraque artificum laudatis proxima ſignis,
Et quàcumque vir eſt.

» Sur ſon viſage brilloit ce caractere mâle qui plaît, l'air de ſa tête, » la forme de ſes épaules, ſes mains, » ſa poitrine & tout ce qu'il avoit de la » figure humaine, étoient d'une beauté comparable aux chefs-d'œuvres » de l'art les plus admirés. «

Philoſtrate, en parlant de la beauté de Néoptoleme, dit qu'elle étoit autant inférieure à celle d'Achille, que les plus beaux hommes ſont inférieurs aux

plus belles ſtatues. Si l'on doutoit de la vérité & de la juſteſſe de ces deſcriptions, on n'a, pour s'en aſſurer, qu'à jetter les yeux ſur les ouvrages qui les ont fournies. Voyez les belles proportions, la force du ſtyle du Laocoon & du Gladiateur, l'expreſſion énergique, le divin caractere de l'Apollon, les graces élégantes de la Venus de Medicis ! Le Deſſin ne ſçauroit aller plus loin, quand il réunit tout-à-la-fois, la grace, la beauté & le caractere. Nous venons de ſuivre pas à pas cet Art, depuis ſes premiers eſſais, juſqu'au temps où il parvint à ſa perfection. Mais chaque Art a ſon enthouſiaſme (*a*). Les Sculpteurs Grecs, las de s'aſſujettir à la nature, inventerent de nouvelles proportions, & imaginerent de nouveaux caracteres.

(*a*) Ενθυσιασμων της τεχνης ἑτω και φειδιαν ενθυσιων λα δημιυργεον. Suidas.

Le Jupiter (*a*) & la Minerve de Phidias, ont fait l'admiration des ſiécles les plus éclairés, & il y a toute apparence que réuniſſant en elles le beau, le grand & l'extraordinaire, elles faiſoient ſur l'imagination le même effet qu'auroient pû faire ces divinités elles-mêmes. On eſt frappé au premier aſpect des ſtatues coloſſales du Monte-Cavallo, mais le plaiſir ſuccéde bientôt à la ſurpriſe ; quoique leur grandeur démeſurée excéde la portée de nos idées, leurs proportions ſont ſi exactes, le Deſſin en eſt ſi hardi, leurs

(*a*) *Non vidit Phidias jovem, fecit tamen, velut tonantem ; nec ſtetit ante oculos ejus Minerva, dignus tamen illa Arte animus, & concepit Deos & exhibuit.* Senec. Rhet. Lib. x.

Phidias n'avoit point vû Jupiter, il le repréſenta cependant tel qu'on peut ſe l'imaginer, lorſqu'il eſt prêt à lancer la foudre. Minerve ne s'étoit point non plus montrée à lui, mais ſon génie, capable d'élever l'Art lui-même, ſçut concevoir & exprimer la Divinité.

atitudes ſont ſi naturelles, que l'œil ſe familiariſe enfin avec ces proportions, & en ſaiſit toutes les beautés.

B. Il y a grande apparence que le plaiſir que nous trouvons à conſidérer les ſtatues dont vous parlez, vient en grande partie de la comparaiſon que nous faiſons de leurs proportions avec les nôtres. L'eſprit, en les voyant, ſe remplit d'idées ambitieuſes, il ne reſpire plus qu'élévation & grandeur, ces ſentimens nobles & exaltés l'entraînent hors de lui-même, & l'élevent à des penſées & à des objets au-deſſus de la ſphère humaine. Il n'y a point dans la nature de ſenſations plus délicates & plus agréables, que celles qui nous tranſportent au-deſſus de nous-mêmes, & nous rapprochent de notre céleſte origine.

A. Avec cette faculté d'humaniſer, ſi j'oſe m'exprimer ainſi, ces proportions coloſſales, nous avons auſſi celle

de trouver du ſublime dans les plus petites; lorſque les deux extrêmes s'accordent ainſi à produire les mêmes effets, on peut être aſſuré que le mérite de l'un & de l'autre tient à une même cauſe, à la ſublimité (*a*) du ſtyle. L'exemple le plus célébre qu'on ait en ce dernier genre, eſt l'Hercule de Lyſippe, qui n'avoit qu'un pied de haut, & rempliſſoit autant l'imagination que l'Hercule Farneſe. Comme cette ſtatue s'eſt perdue, je me contenterai de citer une partie de la deſcription qu'en donne Stace (*b*).

(*a*) Μεγαλοτεχνον.

(*b*) *Hæc inter caſtæ genius tutelaque menſæ,*
Amphitryoniades, multo mea cepit amore
Pectora, nec longo ſatiavit lumina viſu:
Tantus honos operi, firmoſque incluſa per artus
Majeſtas; Deus ille Deus: ſeſeque videndum
Indulſit, Lyſippe, tibi, parvuſque videri
Sentirique ingens; & cum mirabilis intra
Stet menſura pedem, tamen exclamare libebit,
(Si viſus per membra feras) hoc pectore preſſus
Vaſtator Nemes, &c. Lib. iv. Sylvarum.

B. Le Jupiter de Phidias & l'Hercule de Lyſippe, ſont deux exemples de la ſupériorité du génie des Grecs ; & l'on peut dire que, s'ils ont perfectionné la nature, c'eſt moins en abandonnant ſes proportions, qu'en enchériſſant ſur les idées qu'elle leur fourniſſoit. Lorſque je réfléchis ſur cette ſupériorité des Artiſtes Grecs ſur les Romains, je ne ſçai comment en rendre raiſon. Je ne puis l'attribuer entiérement à la prééminence de leur

---

Parmi ces chefs-d'œuvres, le Génie tutélaire de ce chaſte feſtin, le fils d'Alcmene attira toute mon attention, & mes yeux, après l'avoir long-temps conſidéré, ne pouvoient s'en raſſaſier, tant le travail en eſt ſurprenant, tant ſes membres nerveux renferment de majeſté. Ce Dieu, oui ce Dieu lui-même, O Lyſippe, s'eſt laiſſé voir à toi, il a voulu, par une contraſte inoui, étonner les yeux par ſa petiteſſe & remplir l'ame de toute ſa grandeur ; quoique ſes proportions merveilleuſes ſoient réduites à l'eſpace d'un pied, on ne peut s'empêcher de s'écrier en le voyant, oui, ce ſont-là les bras qui étoufferent le monſtre de Némée.

génie,

génie, parce que je ne puis me perſuader que la nature ait confiné le goût dans des bornes ſi étroites; & cependant, ſi elle eſt ſi partiale pour de certains ſiécles, pourquoi ne le ſeroit-elle pas de même pour de certains climats?

A. J'avoue que cette réflexion eſt humiliante; mais paſſons à la ſeconde cauſe de cette ſupériorité (*a*). Seneque obſerve » que la nudité met à » découvert les défauts du corps, mais » qu'en même temps elle en fait ſortir » les beautés avec plus d'avantage; » deux effets qui doivent également » contribuer à la perfection du Deſ- » ſin. « L'habillement, au contraire, maſque la beauté, & met à couvert les difformités. Les Grecs (*b*) repréſen-

(*a*) *Nuda corpora, vitia ſi quæ ſint, non celant, nec laudes parùm oſtentant.* LIB. iij. EP. 6.

(*b*) *Græca res eſt nihil velare; at contra Romana ac militaris, Thoracas addere.* PLIN. LIB. XXXIV. C. 5.

toient leurs figures toutes nues, au lieu que les Romains, dont l'humeur étoit toute guerriere, les repréſentoient couvertes de leur armure (*a*). Praxitele, au rapport de Pline, » avoit fait deux ſta» tues de Venus, qu'il mit en vente » dans le même tems; l'une étoit habil» lée, & pour cette raiſon, fut préférée » par les habitans de Cos, ceux de Gnide » prirent l'autre. Ces deux ſtatues firent » une fortune bien différente, la der» niere rendit célébre la Ville de Gni» de. « Il y a lieu de croire que les Grecs ont eu ſur les Romains, le même avantage que la Venus de Gnide avoit ſur celle de Cos; cet avantage eſt bien plus grand encore par rapport aux modernes, qui, empruntant

(*a*) *Duas fecerat Veneres Praxiteles, ſimulque vendebat; alteram velata ſpecie, quam ob id quidem prætulerunt Coi; rejectam Gnidii emerunt: immenſâ differentiâ famæ; illo enim ſigno Praxiteles nobilitavit Gnidum.* LIB. XXXIV. CAP. 5.

la plûpart de leurs caracteres & de leurs ſujets d'une Religion qui preſcrit la chaſteté, ſont forcés non-ſeulement par la décence à vêtir leurs figures, mais encore par la convenance à les vêtir ſouvent des étoffes les plus groſſieres. De-là vient qu'on voit ſouvent un Saint courbé ſous le poids d'une drapperie, & une Religieuſe d'une taille élégante, défigurée par l'habit de ſon Ordre. S'il leur arrive de peindre un Chriſt, il eſt nud à la vérité, mais attaché à une croix, ou défiguré par les ſouffrances, la Vierge eſt voilée juſqu'aux yeux, & les beautés de la Magdelaine ſont enſévelies dans le velours. L'effet de cette pratique ſe fait bien ſentir, lorſque nos meilleurs Artiſtes ont voulu peindre le nud. Comparez les figures que Raphaël a deſſinées dans ſon incendie de Borgos, avec le Laocoon & le Gladiateur, vous trouverez la même différence qu'entre un cheval

de carroſſe Flamand & un courſier Arabe.

B. On pourroit dire auſſi que, comme nos Peintres repréſentent rarement leurs ſujets nuds, cet inconvénient n'eſt pas d'une bien grande conſéquence.

A. Leur négligence à cet égard produit les plus fâcheux effets, lors même qu'elle ſemble la plus permiſe; & nous voyons que nos Peintres réuſſiſſent beaucoup mieux dans l'arrangement & le jet de leurs drapperies, que dans la correction du Deſſin : on ne loueroit pas tant Raphaël d'avoir ſçu donner à ſes figures cette beauté de contours & de proportions, malgré les drapperies qui les couvrent, ſi nos Peintres n'étoient ſujets au défaut contraire. Ces réflexions m'ont écarté de mon ſujet, j'y reviens.

Ce qui diſtingue particuliérement le Deſſin des anciens, c'eſt l'enſem-

ble des proportions, la ſimplicité des contours & l'excellence du caractere. J'ai diſcuté le premier point avec toute l'étendue qu'il m'étoit poſſible, mais ſans inſiſter trop ſur la partie méchanique de l'Art. Pour les deux autres, comme je n'ai fait que les effleurer, il eſt à propos de placer ici là-deſſus quelques remarques particulieres. De toutes les perfections du Deſſin, il n'en eſt aucune qui nous donne un plaiſir plus immédiat & plus ſenſible que la grace dans l'action. Si nous examinons les attitudes & les mouvemens des ſtatues Grecques, nous y remarquerons une décence ſans apprêt, une grace négligée, enfin l'action naïve d'une perſonne qui ne ſe croit point obſervée. Il y a une différence infinie entre les mouvemens que produit la nature, & ceux qui ſont dirigés par l'Art (a).

(a) *Paulùm intereſſe cenſes ex animo omnia,*

Les anciens étoient convaincus de cette vérité, de-là vient cette grande ſimplicité qui caracteriſe leurs Ouvrages. Si l'on trouve dans quelques morceaux antiques, comme dans la Venus de Médicis & dans les filles de Niobé, une grace plus recherchée, elle eſt renfermée dans un contour ſi ſimple, elle s'éloigne ſi peu de la meſure de l'action ordinaire, qu'elle paroît moins l'effet de l'étude que le réſultat naturel d'un caractere ſupérieur, ou d'une politeſſe habituelle.

B. Raphaël, à cet égard, a merveilleuſement imité l'antique. L'imagination la plus délicate ne peut ſe repréſenter un caractere de grace plus ſéduiſante que celui de la Sainte Cé-

---

Ut fert natura, facias, án de induſtriâ?
Terent. Andr. Act. iv. Sc. 5.

Crois-tu qu'il y ait ſi peu de différence entre ce qui part du cœur, tel que le dicte la nature, ou ce qui eſt l'effet de la réflexion & d'un deſſin médité.

cile, de ce grand Peintre. Une noble ſimplicité eſt le caractere diſtinctif de ſon Deſſin, l'on ne trouve en lui ni les contraſtes affectés de Michel Ange, ni les attitudes forcées du Guide. Entre Raphaël & les deux autres, il y a la même différence qu'entre les perſonnages réels d'une piéce de Théâtre & les Acteurs qui la repréſentent; dans l'un, on voit un Alexandre, un Hamelet; & dans les autres, on ne voit que des Comédiens.

A. Quoique ce que j'ai dit de la grace & de la beauté, s'étende auſſi au caractere, puiſque c'eſt par elles qu'il eſt déterminé, il me reſte cependant à parler d'une partie bien plus eſſentielle encore, l'expreſſion de l'ame formée par le caractere de la tête & l'eſprit de la phyſionomie. Si dans les autres branches du Deſſin, les anciens ſont admirables, ils ſont prodigieux dans celle-ci. L'imagination exercée par l'ob-

ſervation la plus attentive de la belle nature, enflâmée par les deſcriptions les plus poëtiques, n'atteindra pas aux idées de nobleſſe, d'énergie & de beauté, que lui inſpirera la vûe ſeule de l'Apollon du Belvedere & des filles de Niobé. Les Statuaires Grecs n'étoient pas des Artiſans; leur eſprit cultivé par l'éducation, enrichi par l'étude, étoit encore poli par l'uſage du monde. Ils étoient les amis des Philoſophes & des Gens de Lettres, & les égaux de ceux pour qui ils travailloient: auſſi le goût de leurs études & la liberté de leur ame reſpirent dans leurs Ouvrages. Mais on ne trouve pas le même caractere dans ceux des modernes; le plus grand mérite de ceux-ci conſiſte dans une imitation ſervile de l'antique; dès qu'ils le perdent de vûe, c'en eſt fait d'eux; dans l'élégant ils ſont petits, dans le grand ils ſont chargés, ils manquent

de caractere ; & la beauté chez eux eſt le produit de la meſure, & non le fruit de l'imagination. Si prenant l'exagération pour l'enthouſiaſme, ils viſent au ſublime, ils tombent dans les *concetti* du Bernin, ou dans les caricatures de Michel Ange.

B. D'après ce que vous venez de dire du Deſſin des anciens, on peut définir la grace : l'action la plus agréable exprimée avec la plus grande ſimplicité poſſible.

A. Cette définition eſt auſſi juſte qu'elle puiſſe l'être, car elle ſuppoſe le plus haut dégré d'élégance dans le choix, de convenance dans l'application, & de facilité dans l'exécution. Vous appellez la grace une action, parce qu'il n'y a point de grace ſans mouvement. C'eſt par-là que Milton la diſtingue de la beauté. Il dit, en parlant d'Eve : » la grace étoit » dans tous ſes pas, & le Ciel étoit

» dans ſes yeux. «

Grace was in all her ſteps, heav'n in her eye.

On connoiſſoit bien moins Venus à ſa beauté qu'à ſa démarche. *Vera inceſſu patuit dea.* Mais ce qui conſtitue la perfection de la grace, c'eſt lorſqu'elle devient caractériſtique, & qu'elle exprime une émotion agréable de l'ame (*a*). C'eſt en cela ſur-tout qu'excelloit (*b*) Apelle, ſelon le témoi-

(*a*) Si l'on joint à ces expreſſions aimables, un bel air de tête, une taille ſvelte, une élégante conformation des membres, on comprendra en quoi conſiſte la grace du Corrége, que les Auteurs ont tant de peine à définir. J'ai une excellente copie du Saint Jérôme, de ce Peintre, où l'on voit dans l'Ange, la Vierge, le Chriſt & la Magdelaine autant d'exemples frappans de cette inexprimable magie.

(*b*) *Præcipua Apellis in arte venuſtas fuit, cum eadem ætate maximi Pictores eſſent; quorum opera cum admiraretur; collaudatis omnibus, deeſſe iis unam illam Venerem dicebat, quam Græci* χαριτα *vocant; cætera omnia contigiſſe, ſed hac ſoli ſibi neminem parem.* PLIN. LIB. XXXV. CAP. 10.

gnage de Pline. » Il vivoit dans un » ſiécle fécond en Peintres du pre- » mier mérite, il admiroit leurs Ou- » vrages, & diſoit qu'ils avoient tout, » excepté la grace, qu'ils réuniſſoient » dans un égal dégré, toutes les autres » perfections, mais que dans celle-là, » il étoit le ſeul qui n'eût point d'égal. «

B. Les autorités que vous venez d'alléguer, & ſur-tout les ſtatues Grecques, que l'on peut regarder comme des témoins vivans, conſtatent aſſez le mérite des anciens. Examinons maintenant, s'il vous plaît, celui de modernes; la comparaiſon que nous en ferons, nous donnera une idée plus parfaite des uns & des autres. Je ne prétends point vous engager dans le détail des perfections, ni des imperfections de nos différens Artiſtes; je ne vous demande que ce qui eſt néceſſaire pour décider entr'eux la ſupériorité.

A. Votre choix ſera facile à faire.

Je vais vous communiquer mes réflexions ſur le Deſſin de Raphaël, vous laiſſant la liberté de les admettre ou de les rejetter, ſelon qu'elles s'accorderont avec les vôtres. C'eſt ainſi qu'il faut en uſer dans les Arts que nous ne pouvons juger que par leurs effets, & où nous n'avons d'autre régle que le ſentiment.

Le Deſſin de Raphaël étoit au commencement ſec, mais correct; il agrandit ſa maniere, après avoir vû les cartons de Michel Ange. Comme il avoit le coup d'œil trop juſte pour imiter les excès de ſon modéle, il ſe fit un ſtyle moyen, qui cependant n'étoit pas ſi heureuſement fondu, ſi parfaitement original, qu'il ne ſe reſſentît quelquefois des vices des deux extrêmes. Ainſi, Raphaël eſt quelquefois un peu chargé dans le grand, & petit dans le délicat. Son Deſſin eſt cependant rempli de beautés, quoique fort au-deſſous

de la perfection des ſtatues Grecques. Il eſt ſur-tout excellent dans les caracteres de Philoſophes, d'Apôtres & de perſonnages ſemblables : mais ſes figures de femmes n'ont pas cette élégance qu'on admire dans la Venus de Médicis & dans la fille de Niobé. On remarque dans leurs contours convexes, une ſorte de peſanteur qui dégénere, lorſqu'il veut l'éviter, en une ſéchereſſe moins pardonnable encore.

B. Ses proportions néanmoins paſſent pour excellentes, & leur ſymmétrie eſt telle, qu'elle donne à ſes figures un air de grandeur, que leur ſtature ne paroît point promettre.

A. Cela eſt vrai, mais il faut auſſi convenir que ne s'étant point moulé ſur les belles antiques, on ne trouve point en lui cette élégance de proportions, ce jeu libre d'articulations, qui ſemblent animer le Laocoon & le

Gladiateur. Il s'eſt modélé pour le grand, ſur les figures de Michel Ange; & de-là vient que dans ſes contours convexes, ayant abandonné le trait de la nature, ſans lui ſubſtituer celui d'une beauté idéale, il tient trop de ſon modéle, comme on peut le remaquer dans ſon incendie de Borgos. Voulez-vous voir Raphaël dans ſon vrai point de vûe, étudiez-le dans l'âge moyen, dans les vieillards, dans la nature nerveuſe: dans ſes Vierges, il a ſçu merveilleuſement choiſir & varier les plus belles parties qui ſe trouvent dans la nature, mais il n'a pas ſçu, comme les Statuaires Grecs, créer un genre de beauté ſupérieur à la nature. Par exemple, ſa Galatée du Palais Chigi, dont il ſe propoſoit de faire un modéle de beauté, n'approche point de ſes Vierges; c'eſt que dans la premiere il ne ſuivoit que ſes propres idées qui étoient fort imparfaites, au lieu que

dans ſes Vierges, il copioit une belle nature preſque parfaite (*a*). Une autre obſervation peut ſervir à confirmer cette opinion. De tous les objets de la Peinture, il n'y en a point a qui le beau idéal ſoit plus naturellement affecté qu'aux Anges. Comme Raphaël ne pouvoit en trouver de modéle dans la nature, il les a deſſinés d'après ſon imagination, auſſi ſes Anges n'ont rien de ſupérieur à cet égard.

B. Ne leur a-t-il pas donné un mouvement, un eſprit & une expreſſion, dont il n'avoit jamais eu d'exemple?

(*a*) Voici comme il parle de ſa Galatée, dans ſa Lettre au Comte Balthaſar Caſtiglione. » Della Ga-» latea, mi terrei un gran maeſtro, ſe vi foſſero la » metà delle tante coſe che V. S. mi ſcrive: E le » dico, che per dipingere una bella, mi biſognaria » veder piu belle: ma eſſendo careſtia di belle don-» ne, io mi ſervo di certa idea, che mi viene alla » mente. Se queſta ha in ſe alcuna eccellenza d'ar-» te, io non ſo: Ben mi affatico di averla. «

A. Cela eſt vrai, mais ce ne ſont point ces qualités-là qui conſtituent la beauté dont nous parlons ; au contraire, elles lui nuiſent ſouvent dans Raphaël : ſes femmes ont ordinairement le nez trop large, il voulut ſans doute donner par-là plus d'eſprit & de ſenſibilité à la phyſionomie ; ſes vieillards & ſes hommes de l'âge moyen, ont les traits trop fortement prononcés ; les muſcles, particuliérement ceux des lévres & des ſourcils, ſont exagérés. On voit bien qu'il a préféré ces formes, parce qu'elles étoient plus propres à exprimer les différentes emotions de l'ame ; mais la perfection de l'Art eſt d'unir l'expreſſion la plus juſte aux formes les plus belles. L'Apollon du Belvederre & la fille de Niobé, ſont des modéles parfaits de beauté. Quelle énergie ! Quel caractere divin dans l'un ! Quelle douleur ! Quelle intéreſſante ſenſibilité dans l'autre ! Il y a peu

peu de ſentimens, ſi l'on en excepte ceux qui excitent dans les ſpectateurs, l'averſion, ou le mépris, qui ne puiſſent être plus heureuſement rendus dans une belle phyſionomie, que dans une phyſionomie peu agréable. Lorſque les traits ſont exagérés, les plus légers mouvemens paroiſſent outrés; & il en réſulte que les ſymptômes les plus déliés des paſſions ne s'apperçoivent plus qu'avec peine, & que les plus marqués perdent de leur force, par la facilité même avec laquelle ils y ſont exprimés; au lieu que ſur un viſage naturellement beau & tranquille, non-ſeulement les différens dégrés de la paſſion ſe peignent d'une maniere diſtincte, mais encore les violentes agitations de l'ame nous y affectent plus fortement, par le déſordre & l'altération totale des traits qu'elles y opérent. Cette idée ſera toujours d'un grand poids pour un obſervateur judi-

cieux, & d'ailleurs la difficulté de l'exécution augmentera le mérite de l'Artiſte. Ajoutons à ces réflexions, qu'indépendamment de l'énergie que la beauté prête généralement aux différentes expreſſions, il en eſt telles qui ne peuvent exiſter ſans elle. Ainſi la dignité, le courage, l'amour & la joie, ne peuvent guères ſe peindre ſur une phyſionomie déſagréable, ſans ſe dénaturer, pour ainſi dire, & ſans prendre une teinte d'orgueil, de férocité, de lubricité & de grimace. Il n'eſt pas néceſſaire de vous prévenir que je n'entends ici par beauté & par difformité, ni une beauté parfaite, ni une difformité extrême; l'une & l'autre a ſes dégrés, & c'eſt au diſcernement de l'Artiſte à les proportionner aux différentes occaſions.

B. C'eſt-là vraiment convertir un Art agréable en une ſcience utile, & faire de chaque tableau une école de

vertu ; mais je ne puis vous pardonner d'avoir mis Raphaël pour la partie du Deſſin, fort au-deſſous de la place qu'on lui aſſigne généralement.

A. Le ſage Pouſſin s'eſt expliqué avec bien plus de liberté que je n'ai fait, & qu'il n'étoit en droit de le faire lui-même, lorſqu'il a avancé que Raphaël étoit un Ange comparé aux modernes, mais qu'il n'étoit qu'un âne comparé aux anciens. Ce jugement eſt trop rigoureux ſans doute, mais il fait voir quelle diſtance ce Peintre voyoit entr'eux & l'antiquité. Laiſſons-là les autorités & les comparaiſons, mon but eſt de vous faire connoître en quoi conſiſte la perfection du Deſſin ; que nous importe que les modéles ſur leſquels nous établiſſons nos principes, ayent deux mille ou deux cens ans ! L'homme de goût, comme le Philoſophe, eſt de tous les Pays & de tous les ſiécles, il rend hommage au mérite

par-tout où il l'apperçoit, & l'eſtime également dans Raphaël & dans Apelle, dans Michel Ange & dans Glycon.

B. Si la grace, comme vous venez de le dire, eſt la plus grande perfection du Deſſin, d'où vient donc le Corrége, qui a excellé dans cette partie, eſt-il placé ſi bas dans la claſſe des Deſſinateurs ?

A. Cette injuſtice vient du peu d'attention qu'on fait au caractere de ce Peintre charmant, & au but qu'il ſe propoſoit. Son premier objet fut toujours la grace & l'effet heureux du clair-obſcur ; les contours variés & ondoyans étoient néceſſaires pour y parvenir. Il évita donc ſoigneuſement les lignes droites, les angles aigus qu'il trouvoit trop ſimples dans leurs effets, & s'attacha aux lignes *ſerpentines*. Ainſi l'habitude & même la néceſſité de varier ſans ceſſe ſes contours, lui fit commettre quelques fautes de Deſſin, qui ne

provenoient pas, comme quelques-uns l'ont cru, de ſon ignorance dans cette branche de l'Art, mais de ſa prédilection pour une autre. Qui eſt-ce qui voudroit que ces négligences fuſſent ſupprimées de ſes ouvrages, s'il falloit perdre en même temps les charmes qui tiennent à ces légers défauts (*a*)?

B. Le Corrége a-t-il connu? A-t-il

(*a*) *Nullum ſine venia placuit ingenium: da mihi quemcumque vis magni nominis virum, dicam illi quid ætas ſua ignoverit, quid in illo ſciens diſſimulaverit: multos dabo, quibus vitia non nocuerint, quoſdam, quibus profuerint; quos, ſi quis corrigit, delet: ſic enim vitia virtutibus immiſta ſunt, ut illas ſecum tractura ſint* SEN. EP. CXIV.

Il n'y eut jamais perſonne qui n'eût beſoin d'indulgence, citez-moi qui vous voudrez des plus grands perſonnages de l'antiquité, je dirai ce qu'il fût dérober de ſes défauts aux regards de ſes contemporains; ce qu'ils en apperçurent & lui pardonnerent. Après cela j'en citerai pluſieurs à qui ces imperfections ne firent aucun tort, quelques-uns même à qui elles furent utiles; il y a des gens qu'on réduiroit à rien en les corrigeant; car telle eſt la combinaiſon des vices avec les vertus, qu'elles ſemblent en être inſéparables.

imité les anciens ? C'eſt une queſtion encore indéciſe parmi les critiques.

A. Et cette incertitude eſt le plus bel éloge du Corrége. Ceux qui ſont pour l'affirmative, ne peuvent concevoir ſans cela la beauté & l'élégance qui régnent dans ſon Deſſin ; ceux de l'opinion contraire, fondés ſur des relations défectueuſes de la vie de ce Peintre, ou ſur les défauts & les inexactitudes de ſon crayon, en attribuent tout l'honneur à la ſeule force de ſon génie. Aſſurément ſa maniere paroît avoir toute la chaleur de l'invention, & reſpire une certaine liberté ſupérieure à l'imitation, & qui produit des beautés vraiment originales. On peut dire, je crois, que ſon Deſſin, toutes les fois qu'il n'eſt point ſacrifié à ſon goût favori, eſt précieux, mais il eſt toujours rempli de grace ; qualité qu'on trouve rarement dans ces Peintres ſerviles & méchaniques, qui croyent avoir atteint

la perfection, lorſqu'ils ont obſervé ſcrupuleuſement les régles du Deſſin, & qui prennent, ſelon l'expreſſion de Quintilien (*a*), » la maigreur pour la » ſanté & la foibleſſe pour le jugement, » & qui, en ſe croyant exempts de dé- » fauts, tombent dans le plus grand » de tous les défauts; celui d'être dé- » pourvus de beautés. «

(*a*) *Macies illis pro ſanitate, & judicii loco infirmitas eſt; & dum ſatis putant vitio carere, in idipſum incidunt vitium, quod virtutibus carent.* QUINTIL. XI. 4.

DIALOGUE V.

Du Coloris.

A. QUE la plus habile main deſſine une roſe, ou une grappe de raiſin, nous n'en avons qu'une image foible & imparfaite; qu'on y ajoute la couleur, nous ſentons la roſe, nous touchons la grappe; & de-là ces vers d'un Poëte : » La grappe » étoit ſi vermeille, l'illuſion ſi par- » faite! Ma main s'y porta avec avi- » dité; & ce ne fut qu'alors que je » reconnus l'impoſture (*a*). « On pourroit dire que le Deſſin n'exprime que l'idée générale des objets, & que c'eſt la couleur qui leur donne leur

(*a*) Μικρῳ καλλιον τον βοτρυν τοις δαιδυλοις ὑπερα παλθεις τη θεα των χρωματων.

exiſtence particuliere. C'eſt-là, ſans doute, ce qui a fait dire à Plutarque (*a*) que » dans la Peinture nous » ſommes plus frappés des couleurs » que du Deſſin, parce que ce ſont » elles qui produiſent la reſſemblan- » ce & l'illuſion. « Un autre Auteur obſerve de même (*b*) » que le » Peintre peut bien tracer les contours » & les proportions d'un homme, » mais que ce n'eſt qu'avec le ſecours » de la couleur qu'il parvient a en » faire un Socrate ou un Platon. « Les anciens non-ſeulement attribuoient à la couleur, le pouvoir de réaliſer les objets, mais ils la regardoient même

---

(*a*) Εν γραφαις κινηȣι κωȣεχον εσȣι χρωμα γραμμης, δια το ανοȣρεικελον και απαȣηλον. De Poet. aud.

(*b*) Ο ζωγραφος ποιει πρωȣον κοινον ανθρωπον εν σκιαγραφια, ειȣα χρωματιȣργων αγει εις το ποιησαι Σωκαȣην, η Πλατωνα. Ammonius in X. Categ. Ariſtot.

comme l'ame de la beauté. Voici comment Cicéron s'exprime là-deſſus (*a*). » Il y a dans le corps humain une » certaine harmonie de proportions, » qui, jointe au charme du Coloris, » forme ce qu'on appelle *beauté*. « Un autre Auteur, non moins impoſant, dit » qu'on peut regarder comme » vraiment beau (*b*), un corps dont » un ſang pur & tempéré, arroſe tou- » tes les parties, enfle les veines, teint » les muſcles même, d'un vif incar- » nat, & y fait briller l'éclat de la ſanté.« On demandoit à une Dame Grecque, diſtinguée par la délicateſſe de ſon goût, quelle étoit la plus belle couleur qu'il y eût dans la nature ? Celle

(*a*) *Corporis eſt quædam apta figura membrorum, cum Coloris quadam ſuavitate, eaque dicitur pulchritudo.*

(*b*) *In quo temperatus ac bonus ſanguis implet membra, & exſurgit toris; ipſos quoque nervos rubore tegit, ac decore commendat.* DE CAUS. CORRUPT. ELOQ. CAP. 21.

qui brille ſur les joues d'une jeune fille belle & naïve, répondit la Dame.

B. Les anciens ne ſont pas les ſeuls qui puiſſent nous fournir des traits de cette eſpéce ; & quel que ſoit le mérite de vos Peintres, nous avons auſſi des Titiens parmi nos Poëtes. Voyez comment peint Shakeſpear.

This beauty truly blent whoſe red and white
Natures own ſweet and cunning hand laid on.

» Le vrai mêlange qui fait la beauté, » c'eſt ce rouge & ce blanc que la » main de la nature a ſçu placer elle-» même. «

Et Fletcher, qui excelle dans la deſcription de la beauté, & de ſes effets :

Have I not receiv'd
A lady to my bed, that in her eye
Keeps mounting fire, and on her tender cheeks
Inevitable colour? Maid's Tragedy.

» N'ai-je point reçu dans mes bras

» une nymphe aimable, dont l'œil eſt
» plein d'un feu inépuiſable, & dont
» les joues fraiches brillent de cette
» rougeur à laquelle on ne réſiſte
» point ? «

Ecoutons auſſi notre divin Milton :

To whom the Angel with a ſmile that glow'd
Celeſtial roſy red, lov'es proper hue.

» L'Ange lui dit avec un ſoûrire
» qui répandit ſur ſon viſage cet in-
» carnat céleſte, la couleur propre à
» l'amour. «

Ce ſont-là vraiment des couleurs céleſtes ; un beau teint, dans le langage de la Poëſie, eſt en effet la livrée de l'amour : c'eſt lui qui donne à la beauté ce charme raviſſant, il a quelque choſe qui tient de la divinité, il eſt l'émanation d'une pureté, d'une beauté intérieure, & il répand ſur un corps mortel un verni, ſi je l'oſe dire, angélique.

A. Vous en peignez le charme, de façon à faire croire que vous en avez éprouvé les effets. Il faut avouer que le pouvoir de cette eſpéce de beauté qui réſulte de la couleur, paroît être univerſel, & s'étendre ſur tous les êtres ſuſceptibles d'amour. Si l'on en croit les obſervateurs de la nature, les oiſeaux eux-mêmes (*a*) n'y ſont pas les moins ſenſibles. » Le mâle, » avec prudence, examine ces batail- » lons de femelles qui l'environnent, » juſqu'à ce qu'il apperçoive ſur leur » plumage les couleurs dont il eſt mar- » qué lui-même, & les mêmes ſignes » de parenté diſtribués dans la même » ſymmétrie. «

B. Je voudrois, ſi cela eſt, pouvoir comprendre le langage du chardonne-

(*a*) *Agmina late*
Fœminea explorat cautus, maculaſque requirit
Cognatas, paribuſque interlita corpora guttis.
Spect. n°. 410.

ret. Quel plaiſir n'aurois-je point à entendre le mâle gaſouiller ces vers charmans d'Horace ?

Urit me Glycæræ nitor .
Et valtus nimium lubricus aſpici.

» Le teint de Glycere, & cet air » qu'on ne regarde point impunément, » m'enflâment & me tranſportent. «

A. Votre badinage eſt extrêmement agréable; mais revenons à notre ſujet. Quelle que ſoit l'impreſſion des couleurs ſur les autres êtres, nous ne pouvons douter de celle qu'elles font ſur nous; elle eſt telle que les traits les plus irréguliers & les plus ordinaires l'emportent ſouvent par le ſeul éclat du teint, ſur les beautés les plus régulieres & les plus parfaites.

Il n'eſt donc pas étonnant que de toutes les parties de la beauté il n'y en ait point, ſur leſquelles les Poëtes s'arrêtent avec plus de complaiſance. Ecoutons

Tibulle (*a*). » Sa blancheur reſſembloit » au doux éclat de l'aſtre des nuits ; » une légere teinte de pourpre colo- » roit une peau qui le diſputoit à la » neige ; les joues les plus fraiches » étoient animées par ce vif incarnat, » que donne la pudeur à une jeune » épouſe, au moment où elle eſt con- » duite dans le bras de ſon jeune époux ; » vous lui compareriez ces guirlandes » que forment les jeunes filles en ma- » riant les lis avec l'amaranthe, ou bien » encore le vermillon, dont une pom- » me blanche ſe pare à l'entrée de » l'Automne. «

Stace, dans une rencontre ſemblable, outre bien plus encore l'expreſ-

---

(*a*) *Candor erat, qualem præfert latonia luna,*
Et color in niveo corpore purpureus.
Ut juveni primùm virgo deducta marito,
Inficitur teneras ore rubente genas ;
Et eum contexunt amaranthis alba puellæ,
Lilia, & Autumno candida mala rubent.
Lib. iii. Eleg. 4.

ſion, & ſe laiſſe emporter juſqu'à l'hyperbole & l'extravagance. Il parle d'un jeune homme qui entre dans la lice (*a*).

» Il paroît & ſe dépouille de ſes vêtemens où brilloit l'or travaillé; on eſt » frappé de l'éclat de ſon corps; l'excellence des proportions ſe fait ſentir » dans tous ſes mouvemens; on admire la forme de ſes épaules, ſa poitrine, dont les teintes le diſputent à » celles de ſes joues; enfin, parmi tant » de beautés, la beauté du viſage ſe » confond. «

Si les Poëtes ont regardé la couleur, comme la plus grande beauté qui ſoit dans la nature, il n'eſt point étonnant que les Peintres, dont l'Art eſt l'imitation de la nature, en faſſent le

(*a*) *Emicat & torto chlamydem diffibulat auro.*
Effulſere Artus, membrorumque omnis aperta eſt
Lætitia, inſigneſque humeri, nec pectora nudis
Deteriora genis, latuitque in corpore vultus.
Theb. Lib. vi.

principal

principal objet de leur étude ; auſſi Parrhaſius, Zeuxis & Apelles, qui ſont les plus célébres Peintres de l'antiquité, étoient-ils en même tems les plus grands Coloriſtes. Les louanges qu'ils ont reçues de leurs contemporains, tomboient principalement ſur ce genre de vérité & de beauté qui eſt produit par le choix de la couleur. C'étoit dans cette partie ſur-tout qu'excelloit Apelles; ſon chef-d'œuvre, & par conſéquent le chef-d'œuvre de l'Art, étoit ſa Venus Anadyomene (*a*). Voici comment Cicéron s'exprime ſur la perfection de ce morceau. » Dans la Venus de Cos, » ce que nous voyons, n'eſt point un » corps, mais quelque choſe qui y reſ» ſemble; & ce vermillon mêlé & nuan» cé de blanc qui en couvre la peau,

(*a*) *In Venere Coa, corpus illud non eſt, ſed ſimile corpori; nec ille fuſus & candore miſſus rubor, ſanguis eſt, ſed quædam ſanguinis ſimilitudo.* De Nat. Deor. Lib. 1.

» n'eſt point du ſang, mais quelque » choſe que l'on prend pour du ſang. « C'eſt au même tableau qu'Ovide fait alluſion dans ces vers

Sic mădidos ſiccat digitis Venus uda capillos;
Et modo maternis tecta videtur aquis.
Lib. II, Triſt.

» C'eſt ainſi que Venus, ſortant de la Mer, preſſe » de ſes mains ſon humide chevelure, on voit en- » core ruiſſeler ſur ſon corps l'onde qui vient de lui » donner l'être «.

Et Auſonne, dans l'épigramme ſuivante (*a*). » Voyez ſous le pinceau » d'Apelles, Venus à peine ſortie du » ſein de l'onde qui l'a formée avec » quelle grace preſſant de ſes deux » mains ſa moüette chevelure, elle en

(*a*) *Emerſam pelagi nuper genitalibus undis*
Cyprin Apellei cerne laboris opus:
Ut complexa manu mădidos ſalis æquore crines;
Humidulis ſpumas ſtringit utrâque comis.
Jam tibi, nos Cypri, Juno inquit, & innuba Pallas,
Cedimus & formæ præmia deſerimus.

» fait tomber l'écume ſalée dont elle
» eſt couverte. Ne ſemble-t-il pas en-
» tendre, & Junon, & la chaſte Pal-
» las lui dire dès ce moment : tu l'em-
» portes, ô Venus, & nous t'aban-
» donnons le prix de la beauté ? «

(*a*) Apelles avoit commencé une ſeconde Venus, qui devoit effacer la premiere, la mort le ſurprit comme il venoit d'en finir la tête & le ſein. On aſſure que perſonne n'oſa entreprendre de l'achever ; l'idée, le caractere & le ſtyle du Deſſin en étoient déterminés ; ainſi il y a lieu de croire que ce qui détourna les Peintres de tenter l'entrepriſe, fut la crainte de mettre leur coloris en comparaiſon avec celui de

(*a*) *Apelles Veneris caput, & ſumma pectoris politiſſima Arte perfecit: reliquam partem corporis inchoatam reliquit.* Lib 1, Epiſt. 9.

Nemo pictor eſt inventus, qui Veneris eam partem quam Apelles inchoatam reliquiſſet, abſolveret, oris enim pulchritudo, reliqui corporis imitandi ſpem auferebat. De Officiis, Lib 3.

cet Artiſte. Il eſt certain qu'Apelles ne dût point ſa réputation à la grandeur de ſes compoſitions ; la plûpart de ſes ouvrages les plus vantés, étoient de ſimples figures (*a*), dont quelques-unes étoient faites d'après nature, pratique qui conduit naturellement à la perfection dans le coloris, comme le prouve l'exemple du Titien ; c'eſt elle ſeule qui peut donner l'art d'appercevoir & de rendre ces teintes fines, compoſées & infiniment variées qu'on remarque dans la nature. Pline (*b*) dit qu'il peignit un Héros nud, & que dans ce morceau il ſembloit avoir défié la nature elle-même. Mais l'éloge que Properce fait de lui, me paroît

(*a*) *Fecit Apelles Antigonum thoracatum, cum equo incedentem : peritiores Artis præferunt omnibus ejus operibus eundem regem ſedentem equo. Alexandrum & Philippum quoties pinxerit, enumerare ſupervacuum eſt.* Plin. XXXV. 10.

(*b*) *Pinxit & Heroa nudum ; eâque picturâ naturam ipſam provocavit.* Lib XXXV, 10.

le plus délicat de tous, & le plus propre à nous donner une juſte idée de ſon mérite; ce Poëte voulant diſſuader ſa maîtreſſe de ſe farder, lui vante la beauté vraie & naturelle de ſon teint, & le compare à la couleur des tableaux d'Apelles:

Qualis Apellis eſt color in tabulis.

comme, ſi tout ce que la nature pouvoit faire de plus, étoit de mériter la concurrence avec l'art de ce Peintre (*a*). De ce que je dis qu'Apel-

(*a*) On a objecté contre le Coloris d'Apelles l'autorité de Pline, qui dit que ce Peintre n'employoit que quatre couleurs, le noir, le blanc, le rouge & le jaune. Comme il ne paroît pas poſſible de repréſenter une carnation parfaite avec ces quatre couleurs, nous devons ſuppoſer, ou que Pline s'eſt trompé, ou qu'Apelles ne méritoit pas les louanges que lui ont prodiguées les meilleurs juges de l'antiquité, & Pline lui-même. On trouve dans Cicéron un paſſage qui peut éclaircir la difficulté & qui prouve que Pline a tort. Le voici: *Similis in pictura ratio eſt, in qua Zeuxim, & Polygnotum, & Timantem, & eorum, qui non ſunt uſt*

les a excellé particuliérement dans le Coloris, il ne faut pas en inférer qu'il fût moins ſupérieur dans les autres parties de l'Art. C'eſt ſur-tout par la perfection du Deſſin que ſon ſiécle ſe diſtingue au milieu de ceux qui l'ont précédé & ſuivi ; le plus léger défaut dans cette partie, n'eût pas manqué d'être relevé dans un Peintre de cet ordre. D'ailleurs, la conformité des louanges qu'on lui a données avec celles qui ont été données dans les derniers temps au Corrége, qui excelloit dans la partie du clair-obſcur, ſuffiroit pour autoriſer à croire qu'Apelles fût dans cette partie égal, ſinon ſupérieur à ſes

---

plus quatuor coloribus, formas & lineamenta laudamus. At in Aëtione, Nicomacho, Protogene & Apelle, jam perfecta ſunt omnia. On voit par-là que Xeuxis, Polygnote & Timante, & ceux qui n'employoient que quatre couleurs, n'étoient eſtimés que pour les formes & les proportions, au lieu que les tableaux d'Aëtion, de Nichomaque, Protogène & Apelles ne laiſſoient rien à déſirer.

contemporains. Ceci a mérité particuliérement l'attention de ceux qui, lorſqu'il s'agit de décider de la ſupériorité entre les Peintres anciens & les modernes, donnent, ſans héſiter, la préférence aux derniers. Ce que j'ai dit du talent d'Apelles, peut également ſervir de réponſe à ces Admirateurs enthouſiaſtes de l'Ecole Romaine, qui regardent preſque la couleur comme une ſuperfluité dans la Peinture.

Après avoir ainſi relevé le mérite du Coloris, comme une des ſources du vrai & du beau, il me reſte à parler d'une partie fort eſtimée des modernes, & dans laquelle ils ont excellé; c'eſt ce ton, cette harmonie qui réſulte d'une heureuſe diſpoſition de draperies de diverſes couleurs. Une connoiſſance parfaite de l'union & de l'oppoſition des couleurs, des effets de leurs ombres & de leurs réflexions différentes, exige

ſans doute beaucoup d'étude & de pratique ; mais je crains bien que trop de recherche dans cette partie, n'ait fait négliger aux modernes, des parties plus eſſentielles. C'eſt ce qui arriva dans les dernieres temps de la Peinture ancienne. » Les Peintres anciens, dit » Denis d'Halicarnaſſe (*a*), n'em- » ployoient que des couleurs ſimples » & ſans mêlange ; mais leur Deſſin » étoit correct & plein d'élégance. » Ceux qui vinrent enſuite, furent » moins exacts dans le Deſſin, mais » plus ſoignés, plus intelligens dans

(*a*) Αρχαιαι γραφαι χρωμασιν ειργασμεναι ἁπλως, και ουδ' εμιαν εν τοις Μιγμασιν εχουσαι ποικιλιαν, ακριβεις δ' ε ταις γραμμαις, και πολυ το χαριεν εν ταυταις εχουσαι· Αἱ δ' μετ' εκεινας, ευγραμμοι μεν ἦτον, ἐξειργασμεναι δ' ε Μαλλον, σκια τε και φωτι ποικιλλομεναι, και εν τω των Μιγματων πληθει την ισχυν εχουσαι. Dion. Hal. in Iſæo, p. 167, Edit. Oxon.

» la diſtribution des ombres & des » lumieres, & donnerent un grand ef- » fet à leurs ouvrages, par l'art avec » lequel ils ſçurent varier les couleurs.« Il faut obſerver que cette ſcience, ſi vantée des modernes, fut regardée par les anciens comme un ſymptôme de la décadence de l'Art. Le plus bel effet de cette harmonie de couleurs qu'ait jamais produit le pinceau du Titien, peut-il effacer les fautes de deſſin & la foibleſſe de caractere qu'on remarque en général dans ſes ouvrages ? La draperie la mieux peinte du Carrache ou du Guide, compenſera-t-elle le défaut de grace & de beauté dans le premier, de chaleur & d'expreſſion dans le ſecond? Apelles, voyant une Helene peinte par un de ſes Eleves & ſurchargée d'ornemens, lui dit: (a) » ô

(a) Ωμειραχιον, μη δυναμενος γραψαι καλην, πλουσιαν πεποιηκας.

» jeune homme, n'ayant pu la faire » belle, tu as eu raiſon de la faire » magnifique. «

Quand je peſe les témoignages des Auteurs & que je vois en eux cette unanimité de ſentimens au ſujet du Coloris, je ſuis tout porté à croire que les anciens ont égalé, s'ils n'ont ſurpaſſé les modernes dans tous les points capitaux. Ce n'eſt pas ſur des éloges vagues & les exagérations de l'enthouſiaſme, que je me fonde; je ſçais combien il nous eſt naturel d'exalter, comme le comble de la perfection, ce qui nous paroît au-deſſus de ce que nous avons connu juſqu'alors. Mais quand je trouve des diſtinctions ſçavantes & préciſes, qui marquent les dégrés de mérite, quand je vois analyſer des effets qui ne peuvent réſulter que de la plus haute perfection; alors je ne puis réſiſter plus long-temps à la conviction. Voici

deux exemples de cette eſpéce, qui me paroiſſent déciſifs. Parrhaſius & Euphranor avoient peint chacun un Theſée (*a*). » Euphranor diſoit que » le Theſée de Parrhaſius avoit l'air » d'un homme nourri de roſes, & que » le ſien reſſembloit à un homme nour- » ri de chair. « Que pourroit-on dire de plus juſte du Titien & du Barroche ? Il faut cependant obſerver que ce ſtyle délicat & fleuri n'étoit pas la maniere conſtante de Parrhaſius. Pline rapporte qu'il peignit deux Guerriers, l'un marchant au combat : on voyoit la ſueur ſur ſon corps ; l'autre venant de quitter ſon armure : il paroiſſoit tout haletant. Quelle chaleur, quelle fineſſe de pinceau ! Qui croiroit que la Pein-

(*a*) Ευφρανωρ τον Θησεα τον εαυτου, τω Παρρασιου παρεβαλε· λεγων, τον μεν εκεινου ροδα βεβρωκεναι, τον δε εαυτου κρεα βοεια. Plutarch, Bellone an pace clariores fuerint Athenienſes.

ture pût exprimer cette moiteur, ces émanations imperceptibles qui proviennent d'une tranſpiration violente ? Les teintes les plus moëlleuſes de l'Ecole Vénitienne ont elles jamais ſçu rendre de ſemblables idées ? Les notions que nous avons de la perfection, ſont trop limitées par notre propre expérience ; ſi nous n'avions jamais vû de tableaux mieux colorés que la Galatée de Raphaël, une deſcription de la Venus du Titien paſſeroit pour une exagération extravagante. Pourquoi l'Ecole Grecque n'auroit-elle pas été auſſi ſupérieure à l'Ecole Vénitienne, que celle-ci l'eſt à l'Ecole Romaine ? Pour ne point nous écarter de la méthode que nous avons ſuivie juſqu'ici, examinons le Coloris des modernes dans les tableaux du Titien, le Maître le plus renommé qu'ils ayent eu dans cette partie.

B. Je ſçai que c'eſt-là la route que

vous vous êtes propoſée, mais permettez-moi de vous en détourner un moment, pour vous demander ce que vous penſez du Coloris de Raphaël. Les différens dégrés de ſuccès d'un tel Peintre, dans chaque partie de ſon Art, ſont dignes de nos obſervations, ſur-tout ſi vous faites attention que les Critiques ſont partagés ſur ce point, que les uns le regardent comme excellent Coloriſte, & les autres comme médiocre.

A. Raphaël, dans les premiers temps, n'eut d'autre guide que ſon propre génie; les Peintres qui l'avoient précédé, ne pouvoient lui ſervir de modéles. Dans la ſuite, il ſe fit un meilleur ſtyle d'après le Frere Bartholemeo; ſon pinceau devint plus vigoureux, ſes couleurs plus animées & ſa touche moins léchée. Malgré cela, il lui reſta beaucoup de ſon ancienne maniere, & l'on vit encore dans tous

ſes perſonnages le même Coloris enfumé & rembruni. Ce goût lui dura long-temps, l'on pourroit aller même juſqu'à dire qu'il ne le perdit jamais entiérement. Dans ſon tableau de la diſpute du S. Sacrement, qui eſt de tous ſes ouvrages à freſque le mieux colorié, il n'y a point de différence de carnations entre ſes Anges & ſes Hommes; c'eſt un défaut que vous ne trouverez point dans nos bons Coloriſtes, ils obſervent ſoigneuſement cette diſtinction, non-ſeulement dans les êtres d'une nature différente, mais encore dans les âges & les ſexes différens. Voyez le Saint Jérome du Corrége: ce Saint, l'Ange, la Vierge, l'enfant Jeſus & la Magdeleine, ſont autant de carnations diſtinctes & analogues à leur nature, à leurs âges & à leurs caracteres. Raphaël, dans ſon Ecole d'Athénes, eſt plus hardi & moins châtié; & changeant encore une

ſois de maniere, il montra dans l'Heliodore un ſtyle plus libre & plus varié. Mais dans le gracieux, il reſta toujours loin de la perfection. A la fin, ſa paſſion pour le Deſſin lui fit négliger le Coloris, comme on peut le remarquer dans l'incendie de Borgos. Vers ce temps, il commença à ſe relâcher, & comptant ſur ſa renommée, il fit travailler ſes Eleves à ſa place, juſqu'à ce que s'étant apperçu de la diminution que ſa réputation en avoit ſoufferte, il prit la réſolution de la relever, en déployant toute l'étendue de ſes talens & de ſon ſçavoir, dans ſon tableau de la Transfiguration. Le Coloris en eſt eſtimé, quoique par un effet de cet ancien goût, dont je viens de parler, les chairs en ſoient dures & ſéches. Ses demi-teintes n'étoient compoſées que de clairs & d'ombres, ce qui fait qu'elles conſervent toujours un œil griſâtre & enfu-

mé ; ajoutons à cela qu'une peau fine & unie eſt ſuſceptible d'une plus grande varieté de teintes, qu'une peau épaiſſe & dure ; Raphaël n'excelloit pas en ce point, auſſi ſes chairs ſont-elles preſque toujours rudes & mates. C'eſt ici le lieu d'obſerver que ſes peintures à freſque ſont d'une plus belle couleur que ſes peintures à l'huile. Comme il affectionnoit particuliérement cette premiere maniere de peindre, il abandonna l'autre preſqu'abſolument à ſes Eléves, ſur-tout à Jule le Romain, ſe contentant de retoucher & de finir leur travail ; c'eſt ce qui fait qu'on ne peut pas le juger auſſi-bien d'après ſes tableaux à l'huile, où nous le voyons fort inférieur pour le Coloris au Titien & au Corrége, tandis qu'il eſt au-deſſus de tout dans la Peinture à freſque.

B. Vos obſervations ſur les défauts de Raphaël, ſont comme autant d'ombres

bres jettées d'avance ſur le mérite & les beautés du Titien.

A. Les Peintres de l'Ecole Vénitienne s'attacherent dans tous les temps à peindre le portrait ; cette imitation conſtante de la nature leur apprit à connoître les différentes teintes, dont elle ſe ſert pour exprimer & diſtinguer les différentes carnations. Mais la connoiſſance des couleurs, & des diverſes combinaiſons des couleurs propres à produire ces effets divers, appartient à la partie méchanique de l'Art, & notre objet eſt la partie idéale. D'ailleurs, on peut comparer & même déterminer les dégrés de mérite des Peintres les plus célébres, ſans entrer dans la diſcuſſion de leurs procédés méchaniques. Par exemple, je puis aſſurer, ſans crainte d'être contredit, que le Corrége n'a ni le moëlleux, ni le velouté du Titien : ſes chairs ſont trop fermes, la peau en eſt trop ten-

due, & ne montre point assez cette espéce d'humidité qui est répandue sur l'épiderme. Un Peintre vous dira que ces défauts viennent d'une couleur, ou trop jaune, ou trop rouge, de ce que les demi-teintes sont trop verdâtres; au lieu que la nature & les ouvrages du Titien nous montrent que l'humidité, dans les peaux fines & diaphanes, leur donne toujours un œil bleuâtre.

Mais laissons cette matiere à discuter à qui elle appartient, & contentons-nous d'observer que le Titien (*a*) est de tous le modernes, celui dont le coloris approche le plus du naturel, & par conséquent de la perfection. Je ne m'arrêterai pas plus long-tems sur le mérite de ce Peintre, pour ne point

(*a*) Si j'osois me permettre une critique sur le coloris du Titien, je dirois que ses teintes mâles & femelles, (si je puis m'exprimer ainsi,) ne sont pas assez distinguées. Elles sont, les unes & les autres, très-vives & très-animées, mais celles des femmes sont trop mâles & trop appuyées.

répéter ce que j'ai dit du coloris des anciens. Il ſuffira d'appliquer nos réflexions à ſes ouvrages, ſans entrer dans de plus longs détails.

B. Je conçois, & par la nature du ſujet, & par tout ce que vous avez dit ſur cette matiere, qu'un examen plus détaillé nous jetteroit dans la diſcuſſion de la partie méchanique. Vous avez démontré d'une maniere ſatisfaiſante, que le coloris eſt un moyen puiſſant pour produire le beau & indiſpenſable pour produire l'illuſion & le vrai; vous avez fait voir à quel point il eſt eſtimé des critiques, & avec quel ſoin les Peintres anciens l'ont cultivé; en relevant les défauts de Raphaël & en appréciant le mérite du Corrége, vous m'avez mis en état de ſentir mieux le tendre & le moëlleux du Titien; j'aurois tort d'exiger rien de plus ſur ce point. Mais il en eſt un autre ſur lequel je vous prie de vous étendre da-

vantage ; c'eſt le ton général ou l'harmonie des couleurs, en quoi vous avez avancé que les modernes ſont fort ſupérieurs aux anciens.

A. Cette opinion eſt fondée ſur l'obſcurité qui régne dans les Auteurs de leurs tems, & ſur la différence de leur méthode. Les anciens, accoutumés à deſſiner le nud, avoient puiſé dans cette pratique, non-ſeulement l'élégance & la correction du deſſin, comme je l'ai déja obſervé, mais encore la beauté & la vérité du coloris, dans les carnations. Les modernes, au contraire & ſur-tout les Vénitiens, accoutumés à vêtir leurs figures de velours, de ſoie, de laine, &c. ſont parvenus à mieux connoître les effets différens (*a*) & les réflets, ainſi que l'accord

(*a*). On peut ſe former une idée générale des différens effets des réflets, par les exemples ſuivans. Le bleu qui réfléchit ſur du jaune, produit une couleur verdâtre ; s'il réfléchit ſur le rouge,

& la diſcordance des couleurs. Pour être convaincu que l'accord & la diſcordance dont nous parlons, ne ſont point chimériques, il ne faut qu'obſerver l'arc-en-ciel, lorſqu'il étale toutes ſes couleurs : alors leur union eſt parfaite ; que le rouge, le jaune ou le bleu diſparoiſſe, cette union eſt troublée. De même, placez dans un tableau le verd avec le jaune, ou le jaune avec le rouge, ces couleurs ſont diſcordantes ; mais interpoſez le bleu entr'elles, l'accord eſt rétabli. Rubens a peint l'arc-en-ciel : toutes les couleurs y ſont employées & l'effet en eſt heureux ; mais c'eſt par accident, au lieu que dans le Titien & le Corrége, cet ac-

ce dernier paroît pourpre, & ainſi des autres combinaiſons. Comme le blanc eſt naturellement ſuſceptible de toutes les couleurs, & qu'il prend la teinte de celles qui réfléchiſſent ſur lui, le Peintre doit être très-attentif à obſerver comment ſes carnations peuvent être modifiées par ces différens réflets.

cord des couleurs eſt le produit de l'art. C'eſt une harmonie qui naît de l'union heureuſe & ſçavante de couleurs amies.

B. Il y a lieu de croire que les Mexicains entendoient parfaitement cette harmonie & ce concert des couleurs, ſi l'on en juge par le trait ſuivant, que cite l'élegant Hiſtorien, de la conquête du Mexique, Antonio de Solis. » Parmi les préſens que Cortez » reçut de l'Empereur, il y avoit une » grande quantité de panaches & d'au- » tres ouvrages curieux, faits avec le » plumage des oiſeaux rares qui ſe » trouvent dans ces contrées. Les » Mexicains placent & aſſortiſſent ces » plumes avec un art ſi ſurprenant, » & obſervent ſi exactement les jours & » les ombres, par un mêlange heureux » des différentes couleurs, que ſans » le ſecours du pinceau, ni des cou- » leurs artificielles, ils en font des ta-

» bleaux qui rendent la nature. «

Dans un autre endroit, il nous représente Montezume assis sur un trône d'or bruni, enrichi de divers ouvrages en plumes, si artistement exécutés, que la perfection du travail paroissoit surpasser le prix du métal.

A. Cet art des Mexicains est un exemple bien étrange de l'heureux effet que produit l'accord des couleurs. Il est a présumer qu'en ce point leurs Artistes ne le cédoient point à ceux d'Italie. Leur habilité à manier les couleurs dans des espéces de tapisseries & de mosaïques de plumes, qui formoient des tableaux réguliers & de vivantes imitations de la nature, l'emporte de beaucoup sur ce que nous sçavons des tissus des Babyloniens; de même qu'ils ressemblent beaucoup aux Egyptiens par leur langage pittoresque, & semblent même leur être supérieurs dans l'art des hyeroglyphes.

B. Lorſqu'on trouve de pareils traits de reſſemblance dans les efforts de l'eſprit humain, chez des peuples qui n'ont eu aucune communication entr'eux, on éprouve une eſpéce de ſurpriſe délicieuſe. Les uns les regardent comme des fables inventées par les Hiſtoriens; les autres en tirent des inductions d'une communication néceſſaire entre ces peuples, quoiqu'ignorée juſqu'alors. Cependant, à le bien prendre, il n'eſt rien de ſi naturel; les germes du talent, comme ceux de la raiſon, ſont dans tous les Pays; il n'eſt donc pas plus étonnant que leurs productions ſe reſſemblent, qu'il ne l'eſt que les oranges de la nouvelle Eſpagne reſſemblent à celles de l'ancienne.

DIALOGUE VI.

Du Clair-obſcur.

A. (a) JE ſuis bien perſuadé que, malgré la peine que vous avez priſe pour vous former une juſte idée du clair-obſcur, d'après les écrits de Vaſari, de Felibien & des autres, un ſimple coup d'œil ſur un tableau du Corrége vous en a plus appris que tout ce que vous avez jamais lû. Eſt-ce à la maladreſſe de ces Ecrivains qu'il faut s'en prendre, ou bien à notre ignorance dans la partie méchanique de l'Art, qu'ils ne ſéparent jamais de la partie idéale? C'eſt ce que je ne prendrai pas ſur moi de décider; mais

(a) *Tandem ſeſe ars ipſa diſtinxit, & invenit lumen atque umbras; differentiâ colorum alternâ vice ſeſe excitante.* Plin. lib. XXXV, cap. 5.

il eſt certain, qu'on ne pourroit les comprendre, ſi l'on n'avoit ſous les yeux les exemples qu'ils citent.

En traitant de la connoiſſance que les anciens avoient du clair-obſcur, nous n'avons, pour nous guider ni les ouvrages (*a*), ni les écrits de leurs Peintres. Heureuſement cependant leurs Auteurs claſſiques étoient grands admirateurs de la peinture : de-là leurs fréquentes alluſions à cet Art, & les métaphores qu'ils en empruntent ſans ceſſe ; ces Ecrivains nous ont laiſſé les deſcriptions de différens tableaux ; ils ſe ſont ſur-tout attachés à en peindre les grands effets : c'eſt de-là que

(*a*) Il ne faut pas citer ici les tableaux qu'on a trouvés à Herculanum, ils ſeroient peu propres à nous donner une haute idée du mérite des anciens Peintres. On y trouve quelques beautés éparſes, mais ce ſont des beautés de l'art expirant, *morientis artis*, comme le dit Pline, en ſe plaignant amérement, qu'il n'y avoit plus de grands tableaux de ſon temps, *nulla nobilis pictura*.

nous devons tirer la lumiere dont nous avons beſoin. Dans la peinture, de même que dans la nature, le retour des mêmes effets ſuppoſe l'action des mêmes cauſes ; & lorſque nous trouvons que ces effets correſpondent exactement avec les obſervations que nous avons faites nous-mêmes ſur les ouvrages des modernes, cette analogie doit nous faire conclure avec aſſurance, qu'ils ont été produits par les mêmes moyens.

B. De pareilles inductions, quand elles ſont naturelles & qu'elles n'ont rien de forcé, ſont plus concluantes que des aſſertions poſitives ; nous ſommes plus expoſés à être trompés par l'autorité, que par les raiſonnemens tirés de la nature des choſes.

A. (*a*) Longin obſerve que ſi l'on

(*a*) Επι του αυλου κειμενων επιπεδου παραλληλων εν χρωμασι της σκιας τε και

place ſur le même plan d'un tableau deux objets, l'un éclairé, l'autre dans l'ombre; le premier ſe détache & paroît plus voiſin de l'œil. Ainſi, lorſqu'un Peintre veut donner du relief à quelque partie d'une figure, comme à la gorge d'une femme, il jette les extrêmités dans l'ombre, alors ces parties s'éloignent de l'œil, & les parties intermédiaires acquiérent par-là une juſte rondeur. C'eſt dans cette loi toute ſimple que conſiſte toute la magie du clair-obſcur. Non-ſeulement les parties ſe diſtinguent les unes des autres, mais encore elles ſe détachent du fond, elles paroiſſent environnées d'air, & préſentent à l'imagination toute la vérité, toute l'énergie de la nature même. Telle eſt la deſcription que fait

φως ομως περιπαντα τετο φως ταις ὀψεσιν, και ου μονον εξοχον, αλλα και εγγυτερω παρα πολυ φαινεται. Longinus, Sect. xviij.

Philoſtrate d'un tableau de Venus (*a*). » La Déeſſe, dit-il, n'a pas l'air d'être » peinte, elle ſort du tableau, comme » ſi elle vouloit être pourſuivie. « Le même Auteur nous dit que Zeuxis, Polygnote & Euphranor, s'attacherent (*b*) ſur toutes choſes à ombrer heureuſement & à animer leurs figures, par où il ſemble inſinuer que l'ame de la peinture dépend de la diſpenſation exacte des jours & des ombres ; & c'eſt pour cela, ſans doute, que l'on diſoit des tableaux de Parrhaſius, que c'étoit des *réalités* (*c*) ; l'illuſion du clair-obſcur y étoit telle qu'ils paroiſſoient, non les imitations des objets, mais les ob-

(*a*) Ου βουλεται γεγραφθαι δοκειν η θεος, εκκειται δε οια λαβεσται. De Pictura Veneris, Lib. II. p. 810.

(*b*) Το ευσκιον ποπασανλο, και ευπνουν, και το εισεχον τε και εξεχον. In vita Apollonii, lib. II, p. 72.

(*c*) Αψευδεις.

jets eux-mêmes. C'eſt dans ce ſens qu'un ancien Ecrivain a remarqué que dans un tableau (*a*) » le contour de » la partie éclairée doit ſe fondre & » ſe perdre, pour ainſi dire, dans l'om- » bre ; car c'eſt de cet artifice, joint à » l'avantage du coloris, que dépen- » dent la vie & la vérité des objets. «

B. Ovide exprime très-heureuſe- ment cette dégradation des couleurs, dans la deſcription qu'il fait de l'arc-en-ciel (*b*).

(*a*) Δει την σκιαν και την γραμμην παρεμφαινεσθαι επι της γραφης. Τοχαρ εμψυχον και το ἀπαλον, και το μεμιμημενον την αληθειαν, συν τη χρησει των χρωματων, μαλακα γινεται δια τουτων. Theagis Pythagoricus apud Stobæum.

(*b*) *In quo diverſi niteant eum mille colores;*
Tranſitus ipſe tamen ſpectantia lumina fallit;
Uſque adeo quod tangit idem eſt, tamen ultima diſtant.

Metanm. lib. vi, chap. 3.

Videmus in iride aliquid flammei, aliquid lutei, aliquid cærulei, & alia in picturæ modum ſubtilibus

» Mille couleurs différentes y bril-
» lent à la fois, mais le paſſage de
» l'une à l'autre échappe à l'œil le plus
» pénétrant, tant elles paroiſſent ſem-
» blables dans leurs points de contact;
» quoique la différence ſoit totale de
» l'une à l'autre extrêmité. «

A. Ce que dit Petrone de quelques tableaux d'Apelles, nous fait ſentir encore l'effet ſurprenant de cette légéreté de pinceau. » La délicateſſe des contours, » dit-il, donnoit aux figures un air de

---

lineis ducta, ut ait Poeta; ut an diſſimiles colores ſint, ſcire non poſſis, niſi cum primis extrema conferueris; uſque adeo mira arte naturæ, quod à ſimillimis cœpit in diſſimilia deſinit. Seneca. Nat. quæſt. lib. 1, chap. 3.

Nous voyons dans l'arc-en-ciel du couleur de feu; du jaune clair, du bleu céleſte & d'autres couleurs répandues, comme dans un tableau, en traits fugitifs & imperceptibles; de ſorte que ce n'eſt qu'en comparant les derniers traits avec les premiers, qu'on peut en appercevoir la différence; tel eſt l'artifice merveilleux avec lequel la nature, par des altérations inſenſibles, a ſçu mettre le contraſte le plus frappant entre les deux extrêmités.

» vérité, tel qu'on croyoit voir auſſi » leurs ames reſpirer ſur la toile (*a*). « Nicias d'Athénes eſt loué dans Pline, pour ſon habileté dans la partie du » clair-obſcur (*b*). Il obſerva, dit cet » Hiſtorien des Arts, la diſtribution des » ombres & des jours, & s'attacha » ſur-tout à faire ſortir les figures de

(*a*) *Tanta enim ſubtilitate extremitates imaginum erant ad ſimilitudinem præciſæ, ut crederes etiam animorum eſſe picturas.* In Satyrico.

Les perſonnes d'un goût délicat ſentent ces ſubtilités qui échappent au commun des obſervateurs. Remarquons ce paſſage de Pline. *Ambire enim ſe debet extremitas ipſa & ſic deſinere, ut promittat alia poſt ſe, oſtendatque etiam quæ occultat.* » La ligne » des contours doit ſe terminer de maniere qu'elle » ſemble annoncer encore quelque choſe après elle, » & qu'elle faſſe deviner même ce qu'elle cache. «

Cet art d'affoiblir inſenſiblement les contours, donne aux figures de la rondeur & du rélief. C'eſt ce à quoi les anciens s'attachoient & que Raphaël a trop négligé; ſes contours ſont quelquefois ſi marqués, que ſes figures ſemblent faire corps avec la toile.

(*b*) *Lumen & umbras cuſtodivit, atque ut eminerent è tabulis picturæ maxime curavit.* Lib. XXXV, chap. II.

» la

» la toile «. Mais l'effet le plus étonnant en ce genre, eſt celui que le même Pline attribue à l'Alexandre peint par Apelles, ſous l'emblême de Jupiter foudroyant (*a*). *Il ſemble que les doigts ſoient ſaillans, & que la foudre ſoit hors du tableau.* Ce paſſage eſt trop expreſſif, pour avoir beſoin de commentaire. Comparons l'idée qu'il nous préſente avec les plus étonnantes productions des modernes; que pourroit-on dire de plus du pinceau magique du Corrége. Ici je ne parle que de l'effet du clair-obſcur; car, pour le reſte, où trouver la beauté, & la grace d'un Alexandre réunies avec la majeſté & l'éclat de Jupiter. Si, par ce que je viens de dire, il eſt prouvé, qu'un Peintre peut, par une habile œcono-

(*a*) *Pinxit & fulmen tenentem; digiti eminere videntur, & fulmen extra tabulam eſſe.* Lib. xxxv, chap. 10.

mie des ombres & des jours, donner à ſes figures de l'action & une ſorte d'exiſtence réelle : il eſt également évident qu'il pourra, par une inégale diſpenſation de ce preſtige, donner aux unes une ſupériorité marquée ſur les autres ; en proportionnant ainſi le dégré d'éclat de chaque perſonnage à l'importance du rôle qu'il joue dans l'action, l'Artiſte devient l'arbitre d'un partage graduel de beauté, auſſi ſatisfaiſant pour l'eſprit, qu'il eſt agréable aux yeux.

Comme il ne nous reſte aucun tableau des anciens, que je puiſſe vous citer pour exemple, je vais vous rappeller un morceau de Peinture poëtique, dans lequel vous trouverez la beauté & la nobleſſe jointes aux effets du clair-obſcur les plus étonnans peut-être qui ayent jamais été conçus par aucun Peintre ou Poëte. C'eſt cet endroit de l'Enéïde, où Virgile intro-

duit ſon Héros en préſence de Didon.

Vix ea fatus erat, cum circumfuſa repentè
Scindit ſe nubes, & in æthera purgat apertum;
Reſtitit Æneas, claraque in luce refulſit,
Os, humeroſque Deo ſimilis: Namque ipſa decoram
Cæſariem nato Genitrix, lumenque juventæ
Purpureum & lætos oculis afflarat honores.

» A peine il avoit fini ces mots, » que le nuage qui les enveloppoit, » s'ouvrit & ſe diſſipa dans les airs, » Enée parut tout-à-coup environné » de lumiere, il avoit l'air & le port » d'un Dieu; la Déeſſe elle-même » avoit pris ſoin d'embellir la chevelu- » re de ſon fils; elle avoit répandu ſur » toute ſa perſonne l'éclat ſéduiſant de » la jeuneſſe, & avoit mis dans ſes » yeux un feu céleſte, tempéré par la » douceur de ſes regards. «

Il y a dans cette deſcription quelque choſe de ſi pittoreſque; elle préſente à l'imagination l'effet rapide du clair-obſcur d'une façon ſi vraie & ſi poſitive, que je ſuis convaincu que le

Poëte avoit ſous les yeux quelqu'excellent tableau de ce ſtyle. Il eſt aiſé d'appercevoir quand les arts ſe ſont communiqué l'un à l'autre leurs idées, la lumiere qu'ils ſe prêtent, réfléchit ſur tous, & prouve tour-à-tour leur commune excellence.

B. Je n'ai jamais lû le paſſage que vous venez de citer, ſans être frappé de la beauté de l'image qu'il préſente, mais vous m'y avez fait découvrir un nouveau charme que je n'y avois point ſoupçonné. La correſpondance de ces deux ſœurs, la Poëſie & la Peinture, produit le même effet que l'uniſſon de deux voix parfaitement d'accord; l'idée qu'elles expriment, eſt la même, mais l'effet eſt doublé par leur harmonie. Lorſqu'échauffés par la deſcription du Laocoon de Virgile, nous venons à jetter les yeux ſur celui du Vatican; ſes cris nous paroiſſent plus perçans, ſes tourmens plus aigus, &

les idées du Poëte forment l'uniſſon avec celles du Statuaire.

A. Je n'ai fait qu'effleurer ci-deſſus les deux fins capitales du clair-obſcur ; la premiere qui conſiſte à donner aux objets de la rondeur & du relief, au moyen de quoi les figures ſe détachent du fond, & s'élancent, pour ainſi dire, hors de la toile pour agir ; la ſeconde qui conſiſte dans la répartition proportionnelle & pittoreſque de la lumiere ſur les différens perſonnages introduits ſur la ſcène. Je n'ai fait, dis-je, qu'effleurer la matiere, mon deſſein étant de vous tracer le plan général de la Peinture, plutôt que de vous en donner l'expoſition détaillée. Il faudroit pour cela, non-ſeulement un jugement cultivé, mais encore une main exercée : car, ſans la pratique & la connoiſſance du méchaniſme de l'art, il ne faut point entreprendre d'en ſonder les profondeurs. J'oſe

me flatter cependant que cette ébauche, quelqu'imparfaite qu'elle ſoit, contient un plus grand nombre de vérités que vous n'en pourriez recueillir des entretiens de nos Connoiſſeurs, & des ouvrages faits ſur les Peintres ; ſi vous n'en retirez pas des connoiſſances profondes, au moins y trouverez-vous les notions élémentaires aſſaiſonnées de quelqu'agrément.

Il y a dans le clair-obſcur une troiſiéme partie plus recherchée & plus abſtraite, qui n'eſt pas moins eſſentielle que les deux premieres. Lorſque différens objets ſe préſentent enſemble à la vûe, on peut obſerver qu'ils ne paroiſſent pas tous avec le même éclat ; chacun d'eux reçoit & réfléchit différemment les rayons de lumiere, relativement à ſa forme, à ſa nature & à ſa poſition. Cette variété qu'on remarque dans la nature, étant conſervée dans l'imitation, don-

ne à un tableau l'air de vérité le plus frappant : l'œil rencontrant dans la copie les effets qu'il a obſervés dans l'original, oublie l'art, & reçoit cette nouvelle création, comme ſi elle ſortoit des mains de la nature. C'eſt à cette propriété du clair-obſcur que Philoſtrate fait alluſion, lorſqu'après avoir propoſé aux Peintres, comme des ſujets d'imitation, les montagnes, les forêts, les rivieres (a), il ajoute,

(a) Αλση, και ορη, και πηγας, και τον ποταμον ενω ταυτα. In exod. Icon. p. 763. Ed. Lip.

Selon le paſſage ſuivant de Pline, les anciens excelloient dans le payſage : » Ludius, du temps » d'Auguſte, fut le premier qui peignit des » perſpectives avec le plus grand ſuccès, il repré» ſentoit des maiſons de campagne, des portiques, des parterres, des boſquets, des forêts, des » collines, des baſſins remplis d'eau, des canaux, » des fleuves, des rivages au gré de ceux qui l'em» ployoient, & animoit ces objets par une grande » variété de perſonnages, les uns naviguant, les » autres ſe promenant ».

Ludius Divi Auguſti, ætate primus inſtituit amœniſſimam parietem picturam, villas, & porticus, ac topiaria

& l'air qui les environne. Or, on ne peut repréſenter l'air que par ſes effets, leſquels ne ſont ſenſibles que par les apparences relatives des objets qui y ſont contenus ; mais la différence qui naît des diſtances reſpectives des objets, eſt la plus frappante & la plus étendue ; cette différence s'exprime par la diminution des formes & par la dégradation des couleurs : l'une & l'autre varient ſelon la denſité ou la profondeur du *medium*, au travers duquel elles ſont vûes. La diminution des formes étant dépendante de la meſure des

---

opera, lucos, nemora, colles, piſcinas, Euripos, amnes, litora qualia quis optaret : Varias ibi obambulantium ſpecies aut navigantium. Lib. xxxv. 10.

Pline le jeune décrivant une de ſes maiſons de campagne dans une Lettre à un ami, s'imagine lui en donner la plus haute idée, en la comparant à un payſage bien peint. Je laiſſe à expliquer à ceux qui avancent avec confiance que les anciens ne connoiſſoient pas le clair-obſcur & la perſpective, comment, ſans leur ſecours, il eſt poſſible d'exécuter de pareils ſujets.

proportions, elle eſt réglée par les loix de la perſpective ; mais la dégradation des couleurs, quoiqu'elle doive coopérer avec la premiere, ne peut être déterminée que par l'œil, & appartient au clair-obſcur qui, en éclairant plus ou moins les objets, peut marquer par dégrés leur éloignement, & déterminer leurs différentes diſtances par la force reſpective de leurs apparences. Nous voyons par une infinité de paſſages des Ecrivains de l'antiquité, quelle connoiſſance les anciens ont eue de ces deux loix, & juſqu'où ils en ont porté l'application. Il ſuffira de rapporter un trait ſur chacune ; au ſujet de la diminution des formes, Philoſtrate dit : (*a*) que le preſtige du

(*a*) Ἡδυ το σοφισμα του ζωγραφου. περιβαλλων γαρ τοις τειχεσιν ανδρας ὡπλισμενους, τους μεν αρτιους παρεχει ὁραν, τους δε ἡμισεας, και σκελη ενιων, και κε-

Peintre eſt ſéduiſant ! » Ayant garni » les remparts de ſoldats armés, il » repréſente les uns en pied, les au- » tres à demi-corps, quelques-uns ne » montrent que la poitrine, enfin on » ne voit plus que le ſommet des caſ- » ques & la pointe des lances. Voilà, » jeune homme, ce que c'eſt que » les proportions, il faut que les ob- » jets ſe dérobent à l'œil, en raiſon de » l'eſpace qu'il parcourt d'un group- » pe à un autre grouppe «. Le même Auteur s'explique d'une maniere également préciſe ſur la dégradation des couleurs, dans les objets vûs au travers de l'eau. (*b*) » Le poiſſon

---

φαλας μονας, και κερυθας μονας, εἰδα αἰχμας. Αναλογια ταυτα, ὦναι, δει γαρ κλεπτεσθαι τους οφθαλμους τοις επιπιπτουσιν κυκλοις συναπτοντας. *Philoſtratus, lib. 1. pag. 768. Ed. Lipſ.*

(*a*) Μελανες μεν οι ανω δοκουσιν, ὑπτιον δε οι εφεξης. οι δε μετ, ἐπεινους, πδη

» le plus près de la ſurface, dit-il, » paroiſſoit noir ; le ſuivant l'étoit un » peu moins ; celui qui étoit un peu » plus loin, commençoit à échapper à » la vûe ; ceux-ci étoient dans l'om- » bre, ceux-là avoient la couleur de » l'eau ; d'autres n'avoient plus qu'une » couleur vague & indéterminée ; car, » à meſure que l'œil s'enfonce dans » l'eau, la vûe devient trouble & con- » fuſe «.

B. Vous avez avancé que, pour donner de la profondeur à un plan perpendiculaire, pour exprimer les diſtances & les grandeurs différentes des objets, il falloit l'art du clair-obſcur : il paroît que les Sculpteurs modernes ne ſont point de cet avis,

---

παραψευδονται την οψιν. ειτα σκιωδεις, ειτα ὑδαροι, ειτα ὑποφαινουσαι. Καταβαινουσα γαρ εις το ὑδωρ ἡ οψις αμβλυνεται διαλειπουν τα εν αυτω. *Phil. Icon. lib.* 1. *c. Aiſtaiotes*, *p.* 784.

puiſque, ſans ce ſecours, ils ont eſſayé dans leurs bas reliefs d'opérer ces mêmes effets.

A. Auſſi leur peu de ſuccès juſtifie-t-il mon obſervation, il n'y a que leur premier rang de figures qui repoſe ſur un plan, les autres ſont ſuſpendues, & contre toutes les loix de la nature, à meſure qu'elles s'éloignent de l'œil & qu'elles diminuent de proportions, elles s'élevent en hauteur; enſorte que les pieds de la ſeconde figure ſont ſouvent parallèles aux genoux de la premiere. Les anciens étoient trop ſages pour tomber dans une ſemblable abſurdité; le premier but qu'ils ſe propoſoient dans tous leurs ouvrages, étoit un bon effet; & rien ne pouvoit en produire un plus mauvais que cette pratique: auſſi voyons-nous qu'en Sculpture, ils n'ont pas eſſayé d'exprimer les diſtances des objets autrement que par une ſimple diminution

du relief, & ils ont laiſſé à la Peinture ce que la Sculpture ne pouvoit s'approprier, l'illuſion du clair-obſcur.

B. Ainſi, ce qui, ſelon vous, étoit une preuve de leur bon goût, a été regardé comme une preuve de leur ignorance ; & parce qu'ils n'ont point introduit dans la Sculpture les loix du clair-obſcur qui ſont étrangeres à cet art, on en a inféré qu'ils en ignoroient l'uſage dans la Peinture, d'où elles dérivent naturellement.

A. Je crois avoir démontré, & par des raiſons, & par des autorités que cette ſuppoſition eſt deſtituée de fondement ; mais s'il vous reſtoit encore quelque doute, le témoignage de Vitruve ſuffira pour le diſſiper entiérement. Il paroît par ce qu'il dit que, non-ſeulement les Peintres Grecs connoiſſoient les régles de la perſpective, & en avoient étudié les effets, mais

encore que leurs Philoſophes & leurs Mathématiciens les plus diſtingués avoient regardé comme un point digne de leur attention, de réduire ces effets à des principes ſûrs & déterminés.

» (*a*) Agatharque fut le premier » qui décora le Théâtre, ce fut à » Athènes, dans le temps qu'Æſchyle » y créoit l'art de la Tragédie par la » repréſentation de ſes Piéces; & cet » Artiſte nous a laiſſé un traité ſur ce » ſujet. Démocrite & Anaxagore, d'a- » près ſes leçons, écrivirent ſur la Perſ- » pective, & montrerent comment,

(*a*) *Agatharcus primum Athenis Æſchylo docente tragœdiam, ſcenam fecit, & de ea re commentarium reliquit: Ea re moniti Democritus & Anaxagoras, de eadem re ſcripſerunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum, radiorumque extenſionem, certo loco centro conſtituto, ad lineas naturali ratione reſpondere; uti de incertâ re, certæ imagines ædificiorum in ſcenarum picturis reddarent ſpeciem; & quæ in directis planiſque frontibus ſint figuratæ, alia abſcedentia, alia prominentia eſſe videantur* In Præfat. Lib. VII.

» par un effet naturel, on pouvoit » faire que les lignes, en partant d'un » point central, vînſſent aboutir à » l'œil ſuivant la direction des rayons » viſuels, de maniere que d'une con- » fuſion apparente, il réſulta une illu- » ſion parfaite, que les toiles d'un » Théâtre nous préſentaſſent de vérita- » bles édifices, & que des objets re- » préſentés ſur des plans perpendicu- » laires & droits, paruſſent, les uns » s'éloigner des yeux, & les autres » s'en approcher «. Vous remarquerez en cet endroit que le Peintre avoit précédé le Philoſophe, & que par l'imitation des divers phénoménes de la vûe, il en avoit de lui-même pénétré le procédé myſtérieux. C'eſt ainſi qu'en cette occaſion, comme en beaucoup d'autres, la pratique fut la mere de la ſcience, au lieu d'en être la fille.

B. Vous avez vengé pleinement

les anciens ſur ce point, & entiérement diſſipé les nuages dont la vanité des modernes a voulu obſcurcir leur gloire ; je tremble à préſent, qu'à meſure que nous diſcuterons leurs prétendus avantages, nous ne trouvions moins de ſujet de nous glorifier.

A. Après vous avoir ainſi donné l'eſquiſſe des trois principaux objets du clair-obſcur, il ſuffira de dire un mot du quatriéme, qui ſemble naître néceſſairement de la perfection des premiers ; je veux dire l'harmonie du clair-obſcur. Cette harmonie ſe fait ſentir, quand les divers accidens des ombres & des jours concourent unanimement à produire un bel effet, & qu'un tableau a préciſément la portion de lumiere qui peut être la plus agréable à l'œil & la plus avantageuſe aux différens objets qu'il repréſente. C'eſt ce dont Pline, ſi je ne me trompe, veut

veut parler dans le paſſage ſuivant. (*a*) » On ajouta à la Peinture un éclat au- » tre que celui de la lumiere, & on » l'appella *ton*, parce qu'il réſulte de la » combinaiſon des ombres & des clairs«. Et Plutarque, en parlant des tableaux de Denys (*b*), employe les mots de force & de *ton*, comme ſynonimes; & avec raiſon, puiſque c'eſt cet accord ou cette harmonie du clair-obſcur, qui donne à un tableau ſon premier & principal effet. C'eſt-là ce qui nous tranſporte dans le tableau de la Nativité & dans les autres ouvrages du Corrége; & pour vous donner la plus haute idée de ce charme puiſſant, il ſuffit d'obſerver que le Carravage nous enchante, quand il le poſſéde, & que

(*a*) *Adjectus eſt ſplendor, alius hic quam lumen quem, quia inter hoc & umbram eſſet, appellaverunt Tonon.* Lib. XXXV. c. 5.

(*b*) Τα Διονυσιου ζωγραφηματα, τυχην εχοντα και τονον. *Plutarch. in Timoleonte.*

Raphaël lui-même, quand il ne l'a pas ; nous laiſſe dans la plus parfaite indifférence.

B. Plus d'une fois, en conſidérant des tableaux de l'Ecole Romaine, j'ai été tenté de les comparer à un beau payſage vû par un temps ſombre & nébuleux ; il a bien toutes les beautés que la nature y a raſſemblées, mais elles n'ont pas ce qui les fait valoir & les embellit. L'harmonie du clair-obſcur, telle que vous venez de la dépeindre, eſt le ſoleil de la Peinture.

A. Rien de plus juſte que cette expreſſion ; car, non-ſeulement c'eſt par elle que l'effet général eſt agréable, c'eſt encore elle qui donne la vie & la chaleur aux objets, & leur communique, comme Venus, par ſon ſouffle, le *lætos honores*, ce charme raviſſant qui les éleve au-deſſus du degré ordinaire de la beauté humaine.

B. Lorſque je me rappelle combien les écrits des modernes ſur cette matiere m'ont peu ſatisfait, j'ai peine à me perſuader que ces ténébres puiſſent jamais être diſſipées par des lumieres tirées des écrits des anciens ; ſur-tout ayant été accoutumé à regarder leurs Peintres, au moins comme très-ſuperficiels dans cette partie de leur art, ſi tant eſt qu'ils l'ayent connue (*a*). Vous avez

(*a*) Quelques Auteurs ont tranché hardiment que les anciens avoient ignoré entiérement le clair-obſcur. D'autres qui ſentoient bien que le clair-obſcur, juſqu'à un certain degré, eſt inſéparable de l'eſſence même de la Peinture, ont prétendu que ce qu'ils en ont connu, n'étoit que le pur effet de l'imitation, & nullement le produit de la ſcience & des principes. Si cela étoit, comment pourroit-on imaginer qu'un Critique, auſſi judicieux que Cicéron, eût parlé ſi ſouvent des jours & des ombres de l'éloquence, & propoſé l'artifice des Peintres dans la diſpenſation du clair-obſcur, comme un modéle à imiter pour les Orateurs ? Voici le paſſage, il mérite une attention particuliere : *Sed habeat tamen illa in dicendo admiratio, ac ſumma laus, umbram aliquam & receſſum, quò magis id quod erit illu-*

ſi parfaitement expliqué les différens uſages & les effets du clair-obſcur, que je crois maintenant que, pour avoir une connoiſſance ſuffiſante de cette matiere, il ne nous reſte plus qu'à faire l'application de vos remarques aux ouvrages des Ecoles Romaine & Lombarde; mais, comme dans le cours de vos obſervations, vous avez cité Raphaël & le Corrége, & que vous avez paru les oppoſer l'un à l'autre, vous me feriez le plus grand plaiſir, ſi vous vouliez m'apprendre plus ſpécialement en quoi ils différent.

A. A l'égard du clair-obſcur, il paroît que Raphaël ne le connoiſſoit que par imitation; ſes maſſes de clairs & d'ombres ne ſont autre choſe que l'effet accidentel de la diſpoſition de ſes figures. Le Corrége au contraire,

---

minatum, extare atque eminere videatur. De Oratore. Lib. iij.

y tend avec étude, & ne cherche dans la diſpoſition de ſes figures, qu'à produire le plus heureux effet du clair-obſcur : il n'eſt donc pas étonnant que le ſçavoir ait plus fait que le haſard.

Le ſyſtême de Raphaël, dans ſes compoſitions hiſtoriques, étoit ſimple & uniforme ; il conſiſtoit uniquement à placer les grands clairs en avant, & à les diminuer par dégrés à meſure qu'ils fuyoient : c'eſt pour cela que le plus ſouvent il habille de blanc les figures qu'il place ſur la ligne de terre, pratique qu'il avoit priſe à l'Ecole de Florence ; au lieu que le Corrége, & les Peintres Lombards, mettent ſur le devant les couleurs franches & ſimples, telles que le rouge, le jaune & le bleu, ayant obſervé que le blanc eſt (*a*) trop tranſparant & d'un trop

(*a*) C'eſt pour cela que le Titien place ſes ombres ſur le devant, & ſes jours dans l'éloignement. Cette pratique ſemble contraire au principe que je viens

foible effet. La méthode de Raphaël, telle que je viens de vous l'expoſer, eſt propre, à la vérité, à donner du relief aux figures avancées ; mais elle affoiblit le tout enſemble. Il ne connoiſſoit point l'effet des couleurs ; encore moins les avantages qu'elles ſe prêtent réciproquement. Le Corrége excelloit dans ces deux points ; non-ſeulement il connoiſſoit le juſte équilibre des couleurs, & leur influence réciproque, il en avoit même approfondi les ombres : auſſi peut-on diſtinguer dans ſes tableaux l'ombre d'une draperie couleur de roſe, de celle d'une draperie rouge, & celle d'un blanc clair, de celle d'un blanc matte. Il eſt aiſé d'imaginer quels avantages pouvoit tirer de pareilles reſſources un

---

d'établir ; cependant, comme les clairs & les ombres ſe repouſſent mutuellement, ils ſervent, ſelon qu'on les place, à s'approcher ou à ſe reculer l'un par l'autre.

génie élevé, une imagination brillante : de-là, ce feu, cette variété, cette magie qui enchante les yeux & ſéduit le jugement. C'eſt ce qui fait auſſi qu'on ne juge point le Corrége comme les autres Peintres. A la faveur de cette ſéduction de ſon clair-obſcur, quelquefois l'affectation paſſe en lui pour grace, & la grimace pour beauté. Enfin il ne manque jamais d'arriver à ſon but, qui eſt de plaire ; & la prévention avec laquelle nous voyons ſes ouvrages, nous en exagere les beautés, & nous en dérobe les défauts.

B. D'après l'idée que vous nous donnez du Corrége, ne ſeroit-on pas en droit de lui croire moins de mérite réel que d'illuſion ? Et n'eſt-ce pas attribuer l'impreſſion qu'il fait à la ſéduction des yeux, plutôt qu'à la ſatisfaction du jugement.

A. Cette ſéduction n'eſt pas un petit mérite dans un Peintre, elle ne peut

être que l'effet d'une égale ſupériorité d'exécution idéale & méchanique ; c'eſt le pouvoir de créer, de donner de l'exiſtence à ſes conceptions, pouvoir cependant qui ne nous procureroit que peu de plaiſir, ſi ces conceptions n'étoient agréables en elles-mêmes. Les Peintres Flamands, s'ils ne ſont ſupérieurs, ſont au moins égaux à tous les autres à cet égard, mais leurs idées ſont baſſes & communes ; au lieu que le Corrége eſt toujours auſſi noble, auſſi aimable dans ſes idées, qu'il eſt heureux dans ſes expreſſions ; il couroit plus après la grace qu'après la beauté : de-là vient que ſouvent il outrepaſſe l'une, & manque l'autre ; mais l'éclat de ſon clair-obſcur déconcerte la critique, & cet Artiſte eſt pour nous, ce qu'Apelles étoit pour les anciens, le modéle par excellence de l'aimable & du gracieux.

B. En réuniſſant le ſublime de la

compoſition de Raphaël avec le clair-obſcur du Corrége, ne pourrions-nous pas nous former l'idée de la perfection en fait de Peinture ?

A. On ne ſauroit nier que, ſi Raphaël eût mieux connu cette partie de ſon Art, ſes ouvrages n'euſſent produit un bien meilleur effet. Quoique cependant leur effet, tel que nous le voyons, eſt une conſéquence naturelle de ſon ſyſtême. Le Corrége qui ne cherchoit qu'à plaire, s'attachoit à trouver les moyens d'y parvenir ; Raphaël, au contraire, ſe propoſoit de peindre les paſſions, & d'en rendre tous les mouvemens ; l'auſtérité de ſon objet produiſit en lui la ſimplicité, peut-être la négligence du coloris. La juſteſſe de cette conſéquence ſe trouve confirmée par un trait de l'antiquité. Ariſtide qui, au rapport de Pline, excelloit parmi les Peintres de ſon temps, dans la peinture des mœurs,

avoit auſſi le plus de dureté dans le coloris.

B. Quoique cela ſe voye aſſez généralement, il ne s'enſuit pas pour cela que ces deux avantages ſoient incompatibles en eux-mêmes ; l'exemple d'Apelles & de Parrhaſius prouvent au contraire qu'ils peuvent être réunis dans un même Artiſte. Un Peintre eſt-il excuſable de manquer par la partie la plus eſſentielle de ſon Art, celle ſur-tout qui donne la vérité & la vie à ſes imitations. Qu'il ne s'attache point excluſivement à complaire aux yeux, j'y conſens ; mais je veux que toujours il parle au ſentiment. Il aura des idées juſtes, il les exprimera nettement ; &, malgré cela, ſes ouvrages ne ſeront que des ébauches, tant que le coloris & le clair-obſcur ne leur donneront l'air de la réalité. Mais indépendamment du bon effet que produit cette ſcience en général, il y a des

cas particuliers où elle eſt auſſi indiſpenſable ; par exemple, lorſqu'il eſt queſtion de peindre des êtres aëriens & céleſtes. Lorſqu'au lieu d'être ſuſpendus dans une gloire lumineuſe & diaphane, ils ſont cloués à un fond ſombre, ou qu'ils nagent à travers un amas confus de nuages mal exprimés, nous ſommes choqués du défaut de vraiſemblance ; & notre premier mouvement eſt l'embarras de ſavoir comment ils peuvent ſe trouver-là.

A. L'imagination éclairée par les images lumineuſes & brillantes des Poëtes, ſouffre impatiemment ces corps maſſifs & peſans, dont nos Peintres peuplent leur ciel. C'eſt particuliérement dans ces occaſions, que ſe fait ſentir le défaut d'éducation de nos Artiſtes. Quelle chaleur un Peintre ne pourroit-il pas puiſer dans la deſcription ſuivante :

Nor delay'd the winged ſaint
After his charge receiv'd; but from among
Thouſand celeſtial ardors, where he ſtood,
Veil'd with his gorgeous wings, up ſpringing light
Flew thro' the midſt of heaven.

Milton Parad. Loſt. Liv. v. *v.* 247.

» Le Miniſtre aîlé ne différe point » après avoir reçu ſes ordres, mais » s'élévant au-deſſus des milliers d'eſ- » prits céleſtes qui l'environnoient, il » déploye les aîles éclatantes dont il » étoit enveloppé; & s'élançant avec » agilité, il traverſe les eſpaces du » ciel «.

Quel effet de clair-obſcur ſe trouve exprimé dans les vers ſuivans!

Haſte hither, Eve, and worth thy ſight behold,
Eaſtward among thoſe trees, what glorious ſhape
Comes this way moving; ſeems another morn
Ris'n on midnoon!

Par. Loſt. 6 v. *v.* 308.

» Accourez, Eve, approchez-vous, » j'apperçois un ſpectacle bien digne » de vos regards ; quelle figure bril- » lante ſe montre du côté de l'Orient » au travers de ces arbres, & paroît » s'avancer vers nous ! On diroit » qu'une nouvelle aurore ſe leve en » plein midi «.

Les Peintres Italiens ne ſont point excuſables. L'Arioſte & le Taſſe ſont pleins de ces traits pittoreſques & ſublimes. La Poëſie peut-être ne pourroit offrir une plus belle image que celle que le Taſſe exprime dans ce paſſage :

Coſi dicendo, fiammeggio di zelo
Per gli occhi fuor del mortal uſo accenſi :
Poi nel profundo de' ſuoi rai ſi chiuſe
Eſparve.

Canto. xij. *Stanza* 93.

» Il parla ainſi tout enflammé de » zéle & les yeux étincelans d'un feu » plus qu'humain ; puis il s'enfonça

» dans la profondeur de ſes rayons, & » diſparut «.

Quelle image à rendre pour un grand Coloriſte, que celle d'un Ange qui s'enfonce & ſe perd dans le tourbillon de lumiere qui l'environne.

B. Il n'y a que les Tableaux du Corrége qui approchent de ces idées poëtiques. Nous reconnoiſſons dans ſes Anges les habitans du Ciel tout rayonnans de gloire, tout brillans de lumiere; leurs teintes claires & animées reſpirent la divinité; ils voltigent dans les airs, comme ces nuages légers qui traverſent l'horiſon; ils tombent du Ciel, comme la pluie, par un ſoleil d'Avril.

A. On croiroit que Pope étoit animé de l'eſprit du Corrége, &. qu'il s'étoit emparé de ſon pinceau, dans la deſcription qu'il fait de ſes ſylphes.

Some in the fields of pureſt æther play,
And baſk and whiten in the blaze of day.

» Quelques-uns folâtrent dans les » champs de l'Ether le plus pur, & » ſemblent échauffés & blanchis par les » éclats intermittans de la lumiere «.

Les hommes d'un génie ſupérieur voyent la nature à travers le même *medium*, leur imagination brillante; auſſi, quelque différens que les Arts ſoient les uns des autres dans les moyens de l'exécution, ils ſe rapprochent tous dans la partie de l'invention. De tous les Arts, la Poëſie & la Peinture ſont ceux qui ont le plus d'analogie & de conformité; & l'on peut remarquer que, ſi la Poëſie ne paroît jamais plus aimable que lorſqu'elle emprunte les beautés de la Peinture; de même la Peinture n'eſt jamais plus raviſſante, que lorſqu'elle imite les élans, & ſaiſit les images de la Poëſie.

B. Ce que vous avez dit du Corrége en cette occaſion, eſt fort à ſon avantage; mais vous le traitez un peu

trop légérement ſur l'article de la beauté, qualité que bien des gens regardent comme le mérite diſtinctif & particulier de ce Peintre : je voudrois bien ſçavoir à quoi on doit attribuer cette contrariété de ſentimens. On demanda à un Philoſophe Grec ce que c'étoit que la beauté. Cette queſtion, répondit-il, eſt la queſtion d'un aveugle (*a*) ; je ſuis tenté, malgré cela, de m'expoſer à la même réponſe ; car, ſans une définition préciſe de la choſe, nous ne ſerons jamais d'accord dans nos jugemens, & nous ſerons réciproquement inintelligibles l'un à l'autre.

A. Nous dirons que la beauté eſt parfaite, quand elle réunit la pureté du coloris, l'élégance des proportions, l'harmonie des traits, & l'expreſſion du caractere.

B. Permettez-moi de vous deman-

(*a*) Τυφλου το ερωτημα.

der

der ce que vous entendez ici par le caractere.

A. J'entends cette émanation de l'ame qui en marque la trempe particuliere, qui décide les traits, & détermine la grace de l'action, & qui donne à toute la perſonne un tour & une énergie particuliere. C'eſt dans ce ſens qu'un Poëte a dit :

Thus doth beauty dwell
There moſt conſpicuous, e'en in outward ſhape,
Where dawns the high expreſſion of a mind.
Pleaſures of the Imagination.

» Ainſi la beauté ne ſe montre jamais » avec plus d'éclat, que lorſque, dans la » figure extérieure, elle nous offre la » fidéle peinture de l'ame «. Or la raiſon de cette diverſité de nos jugemens ſur la beauté, vient de ce que dans l'uſage de ce mot, nous y renfermons, les uns plus, les autres moins, des idées que je viens d'expoſer, ſelon la

différente tournure d'imagination, ou le plus, ou le moins de juſteſſe d'œil de chacun de nous. Ainſi celui qui ſera charmé des teintes vives & pures du Titien, trouvera difficilement la beauté dans les carnations groſſieres de Raphaël, malgré l'élégance des proportions & la beauté des caracteres. Celui au contraire, qui fait conſiſter la beauté dans l'harmonie des traits, admirera Carle-Maratte, au grand étonnement de ceux qui ne ſont aucun cas de l'accord des traits, quand ils ne ſont point vivifiés par l'expreſſion. Qu'il s'en trouve un troiſiéme, pour qui le caractere tout ſeul conſtitue la beauté; en voyant la Vierge du Corrége qui contemple ſon fils avec une complaiſance vraiment maternelle, & ſourit charmée de ſes mouvemens enjoués & pleins de graces, il appellera cela beauté; tandis qu'un homme d'un œil plus exact, appercevant que les pro-

portions n'en ſont point parfaites, & que les traits ont quelque choſe de commun, n'y trouvera rien de plus qu'une expreſſion agréable. Mais, indépendamment de ces acceptions particulieres, nous employons encore ce mot dans un ſens plus vague & plus général; comme le propre de la beauté eſt d'exciter dans ceux qui la contemplent, des ſenſations agréables, nous donnons indiſtinctement ce nom à tout ce qui produit un pareil effet; c'eſt ce qui ne manque point d'arriver, lorſque nous ſommes flattés par l'harmonie des couleurs, ou par la magie du clair-obſcur. Sur quoi, un Auteur ancien obſerve (*a*) » que les couleurs les plus » oppoſées, concourent à produire la » beauté «. Cette autorité qui eſt favorable à mon opinion ſur le point ac-

(*a*) Τα ενανλιωλαλα των χρωμαλων εις την του καλλους συνθηκην ὁμολογει

tuel, ſert en même-temps à placer les tableaux des Anciens ſur la même ligne que ceux du Corrége ; en prouvant que ce dernier genre de beauté a été également connu & pratiqué par eux.

B. Ce que vous venez de dire avec une application excluſive aux ouvrages de Peinture, ne pourroit-on pas l'étendre à ce qui ſe paſſe dans le monde, & en tirer, par exemple, la raiſon de la diverſité de nos opinions ſur la beauté des femmes, en quoi nous voyons que chaque homme tient pour la plus belle, celle qui excite en lui le plus rapidement les ſenſations qui ſont l'effet de la beauté ?

A. Notre Lucrece Anglois paroît être du même avis, lorſqu'il nous dit « que la vertu ſçait prendre mille formes différentes pour attirer les cœurs » des hommes par des charmes ana- » logues aux yeux de chacun d'eux ».

Aſſumes a various feature, to attract
With charms reſponſive to each gazers eye
The hearts of men.

Pleaſ. of the Imagination

DIALOGUE VII.

De la Compoſition.

A. UN tableau d'hiſtoire eſt la repréſentation d'une ſcène dramatique. On peut donc, en traitant de la compoſition, emprunter les idées du Théâtre, & la diviſer en deux parties ; l'une Théâtrale, l'autre Dramatique. l'excellence de la premiere conſiſte dans la diſpoſition agréable des figures qui compoſent l'action. Quelque frivole que puiſſe paroître à quelques perſonnes le plaiſir qui réſulte de cette diſpoſition, il eſt certain qu'il eſt fondé dans la nature, & qu'il mérite une attention particuliere. Lorſque, par une belle nuit, nous portons nos regards vers le Ciel, nos yeux auſſi-tôt ſe fixent ſur les endroits où les étoiles (ſi

je puis parler ainſi) ſont groupées en conſtellations. L'eſprit indifférent pour tout ce qui ne lui préſente qu'une diſperſion vague & qui ne dit rien, cherche quelque choſe qui annonce du ſyſtême & de l'arrangement, & s'attache à tout ce qui a l'apparence de l'invention & du deſſin : peut-être y a-t-il dans la diſpoſition particuliere des objets une ſorte d'harmonie ſemblable à celle qui nous frappe dans la correſpondance des ſons, & à celle qui nous flatte dans l'accord des couleurs.

B. Quel qu'en ſoit le principe, nous ne pouvons pas douter de l'effet. Notre œil charmé, fixe avec plaiſir l'élégante diſtribution d'un tableau de Lanfranc, de Pierre de Cortone; mais il ſe promene froidement ſur les compoſitions découſues du Dominiquain, & ſouvent même déſireroit quelque choſe de plus flatteur dans celles du grand Raphaël.

A. Votre remarque exige ici une diſtinction, en ce qui touche Raphaël. La diſpoſition dont nous avons parlé juſqu'ici, eſt purement pittoreſque; il y en a une ſeconde, qu'on pourroit appeller expreſſive. Que pluſieurs perſonnes ſoient préſentes à une action à laquelle elles prennent interêt, cette action excitera naturellement en elles certains mouvemens; & ces mouvemens ſeront analogues au caractere & aux affections de chacune d'elles; la colere, l'amour, ou l'étonnement, ſeront exprimés avec préciſion par chacun des perſonnages ſéparés, tandis que les autres ſe raſſembleront par groupes pour ſe communiquer leurs craintes, leurs doutes & leurs ſentimens. C'eſt ainſi que dans ce tableau inimitable de Léonard de Vinci, où Jeſus-Chriſt célébrant la Cêne avec ſes Diſciples, leur annonce qu'un d'entr'eux doit le trahir; tous prennent auſſi-tôt l'alarme: le plus

jeune ſe levant de ſon ſiége, & les mains croiſées ſur ſa poitrine, regarde Jeſus-Chriſt avec une action où reſpirent ſon amour & ſon attachement pour ſa perſonne. S. Pierre plus zélé & plus impatient, ſe fait jour au travers de deux ou trois autres, & vient parler à l'oreille du Diſciple bien-aimé, pour lui dire, ſans doute, de demander à leur Maître, près de qui il eſt, quel eſt celui qui doit le trahir. Les autres partagés par pelottons, paroiſſent s'entretenir & agiter des avis différens. Il eſt aiſé de s'appercevoir que le Peintre, particuliérement occupé à donner le plus d'expreſſion qu'il étoit poſſible aux ſentimens & aux paſſions qui naiſſent de ſon ſujet, n'a cherché dans la diſpoſition de ſon tableau, que ce qui étoit propre à développer ſon action principale, & à lui donner de l'énergie. C'eſt ainſi qu'en uſeront toujours les plus grands Maîtres: ils connoiſſent

le mérite d'une belle diſpoſition, mais jamais au point de lui ſacrifier l'expreſſion. Lorſque Jeſus-Chriſt confere les clefs à S: Pierre, il eſt très-naturel que les Diſciples accourent en foule, pour être témoins d'une action qui leur importe autant. Cette diſpoſition eſt vraie & expreſſive, mais nullement pittoreſque. Raphaël étoit trop ſage pour flatter l'œil aux dépens du goût; mais on voit que dans les occaſions où l'on pouvoit ſans inconvénient, réunir les ſuffrages de l'un & de l'autre, ſa compoſition n'eſt pas moins pittoreſque qu'expreſſive. Dans ſon tableau de S. Paul prêchant devant l'Aréopage, non-ſeulement ſa diſtribution eſt généralement agréable, mais les groupes en ſont encore bien imaginés & heureuſement liés. En un mot la véritable différence qui eſt entre ces Peintres, c'eſt que dans Raphaël & Léonard de Vinci, la diſpoſition n'eſt

qu'acceſſoire ; au lieu que dans Lanfranc & dans Pierre de Cortone, elle fait non-ſeulement le principal, mais trop ſouvent le ſeul mérite de leurs ouvrages.

B. Après avoir fixé nos idées ſur cette partie, que nous pourrions appeller le théâtre de la Peinture, examinons, je vous prie, quel a été le mérite des Anciens à cet égard. C'eſt une opinion aſſez généralement reçue, que la compoſition de leurs Tableaux, ainſi que celle de leurs bas-reliefs, étoit de la plus grande ſimplicité ; ſi cela eſt, vous aurez peu de choſes à dire ſur cet article.

A. Cette opinion eſt une conſéquence néceſſaire de celle que j'ai déja réfutée, que les Anciens n'ont connu, ni les loix de la perſpective, ni les effets du clair-obſcur. Si, comme je le crois, j'ai démontré le contraire, il eſt à préſumer qu'étant au moins

égaux aux modernes du côté du génie ; & poſſédant les mêmes reſſources, ils ont dû les employer aux mêmes uſages. Si leur compoſition eût été auſſi ſimple qu'on l'a prétendu, il n'y auroit eu en cette partie, ni variété dans l'art, ni conſéquemment différens dégrés de mérite dans les Artiſtes : cependant Pline nous aſſure qu'Appelles, (*a*) en fait d'ordonnance, s'avouoit inférieur à Amphion : c'étoit donc alors un objet digne d'attention ; c'étoit donc une partie eſſentielle, même d'après les idées des Anciens, car l'Hiſtorien cite cela comme un trait extraordinaire de candeur de la part du Peintre (*b*). Il eſt donc vraiſemblable qu'Amphion étoit le Lanfranc de la Grèce, comme Appelles en étoit le Raphaël.

(*a*) *Cedebat Amphioni de diſpoſitione.*

(*b*) *Fuit Appelles non minoris ſimplicitatis quàm artis ; nam cedebat*, &c. Lib. XXXV, c. 10.

B. D'après cela, je ſerois porté à croire que les plus grands Peintres de l'antiquité, comme nos plus grands Peintres modernes, s'attachoient plus à l'expreſſion qu'au pittoreſque ; cela devoit être naturellement : & c'eſt-là ſans doute la raiſon pourquoi les Auteurs qui ont puiſé dans leurs principaux ouvrages ce qu'ils ont écrit ſur la Peinture, n'ont pas fait mention de l'ordonnance, la regardant comme un point inſéparable de l'expreſſion générale du ſujet.

A. Et cependant ils ne l'ont point tout-à-fait paſſée ſous ſilence, nous trouverons dans leurs écrits des lumieres capables de ſatisfaire quiconque n'eſt pas trop prévenu contre le goût & le génie des Anciens. Plutarque nous dit qu'Euphanor peignit le choc de la cavalerie à la bataille de Mantinée (*a*),

(*a*) Ουκ ανευθουσιαζως.
De gloriâ Athen. p. 376. Ed. Paris.

comme s'il eût été inſpiré. Ce ſingulier éloge ſuppoſe que le Peintre avoit repréſenté ſon ſujet de la maniere la plus reſſemblante à la vérité, ce qui ne pouvoit s'opérer ſans un ſoin particulier dans la diſpoſition ; le même Auteur le fait entendre clairement dans un autre paſſage, lorſque, parlant de la bataille livrée aux Etoliens par Araſtus, il ajoute que cette action fut traitée par le Peintre Timanthes, de maniere à la rendre préſente aux yeux des ſpectateurs, par la vérité de ſa diſpoſition (*a*). Il eſt bien évident que l'inſpiration d'Euphanor & la vérité de Timanthes n'étoient autre choſe que l'effet de la même habileté dans la réunion du double mérite de l'expreſſion & du pittoreſque dans leur diſpoſition.

(*a*) Εμφανεστικως τη διαθεσει.
In arato. p. 1042.

B. Après avoir ainſi dévoilé la partie théâtrale, venons à ce que vous appellez la partie dramatique de la Peinture.

A. C'eſt avec grande raiſon que les Anciens ont employé ce terme. Un Tableau, comme un poëme dramatique, comprend 1°. le ſujet ou la fable; 2°. le plan ou l'ordonnance; 3°. les caracteres ou les mœurs; 4°. les paſſions qui naiſſent de ces caracteres. Philoſtrate, en parlant de la compoſition d'un Tableau, l'appelle expreſſément *le drame du Peintre* (το δραμα του ζωγραφου). Pline exprime la même idée, lorſqu'il dit à la louange de Nicophane: *cothurnus ei & gravitas artis.* Mais nous jugerons mieux de la juſteſſe de cette application par des exemples que par des autorités. Nicias, l'un des plus grands Peintres de la Grèce, diſoit que le ſujet n'étoit pas moins important dans un tableau, que la fable dans un poë-

me (*a*) ; & par conſéquent, que les grandes actions élevoient & agrandiſſoient le génie du Peintre, comme les actions baſſes & communes le rabaiſſoient & le rétréciſſoient. Mais quel avantage les anciens n'avoient-ils pas à cet égard ſur les modernes ? Combien d'événemens glorieux & intéreſſans ne leur fourniſſoit pas leur hiſtoire ? Combien d'idées ſublimes & même pathétiques ne puiſoient-ils pas dans leur Mythologie ? Leurs Dieux ſoumis aux mêmes ſentimens, aux mêmes paſſions que les hommes, les ſurpaſſoient ſeulement en grace, en beauté, en majeſté : le partage des Artiſtes modernes eſt bien différent. Employés par des Prêtres ou par des Princes

(*a*) Ωελο γαρ και την ὑποθεσιν αυτην μερος ειναι της ζωγραφικης τεχνης, ὡσπερ τους μυθους των ποιητων. *Dem. Phal. de Eloc.* §. 76.

pieux,

pieux, leurs ſujets ſont pour la plûpart empruntés d'une Religion qui fait profeſſion de ſubjuguer & d'anéantir les paſſions dans l'homme ; leurs perſonnages ſont pris dans les dernieres conditions de la ſociété ; des hommes d'une baſſe naiſſance & de mœurs auſteres ſont leurs héros ; le Sauveur même n'eſt peint dans aucun tableau avec un grand caractere : ſes cheveux longs & plats, ſa barbe à la juive, ſon appareil ſimple excluent la nobleſſe ; & l'humilité & la réſignation qui le caractériſent, ſont des qualités édifiantes, mais nullement pittoreſques. Comparons, par exemple, (ſeulement comme ſujets de Peinture) Jeſus-Chriſt le fouet à la main, *chaſſant les vendeurs du Temple*, à un Alexandre armé du tonnere, & prêt à le lancer ſur les Nations rébelles. Mais ce n'eſt pas ſeulement dans le ſublime, c'eſt auſſi dans le pathétique que les anciens avoient

un avantage infini ſur les modernes. Les ſouffrances des Martyrs ſont ordinairement de leur propre choix, ils accompliſſent les prophéties, ſont ſoumis aux volóntés du Ciel, & tiennent à la main le gage de leur victoire. Lorſque S. André baiſe la croix ſur laquelle il va être cloué, nous devons être édifiés par cet exemple courageux de piété & de zéle; mais nous ſentons foiblement les peines d'un homme qui les ſent ſi peu lui-même. Notre ame ſera bien autrement émue du ſacrifice d'Iphigénie. Belle, jeune, innocente & malheureuſe, nous la regardons comme la victime d'un oracle injuſte; elle eût été en vivant l'objet de l'amour public, elle eſt en mourant l'objet de la pitié univerſelle : c'eſt ce défaut dans le ſujet, & cette routine de la part des Peintres, qui produiſent ce froid avec lequel nous voyons leurs ouvrages dans les galleries & les Egli-

ſes ; leur génie épuiſé ſur des crucifiemens, des ſaintes familles, des cênes, &c. manque de vigueur & d'habitude dans les ſujets qui appellent le pathétique ou le ſublime. Nous en avons un exemple dans le beau tableau de la transfiguration de Raphaël. Jeſus-Chriſt élevé par une force divine, environné de gloire, & ſe revêtant de la divinité ; eſt un ſujet vraiment ſublime ; mais il eſt aiſé de voir que le Peintre n'étoit pas rempli de cette chaleur d'enthouſiaſme, de ces idées de majeſté qui convenoient au ſujet ; ſon pinceau eſt timide & inégal : ce qu'on ne remarque pas lorſqu'il deſcend au pied de la montagne, & qu'il exprime les penſées & les mouvemens divers des Apôtres, affligés de n'avoir pû faire un miracle en l'abſence de leur Maître. Il faut convenir que le génie de Raphaël, tranquille & fécond tout-à-la-fois, étoit particuliérement propre

à rendre ces mouvemens de l'ame ſimples & délicats, dans leſquels il entre plus de ſentiment que de paſſion : c'étoit-là ſa véritable ſphere, & c'eſt-là qu'il faut étudier & admirer Raphaël.

B. Vos obſervations ſur le caractere de Raphaël font bien voir combien eſt eſſentiel à la Peinture, ce que vous appellez la troiſiéme partie du drame, les caracteres ou les mœurs.

A. Les anciens étoient ſi convaincus de ſon importance, qu'ils appelloient expreſſément la Peinture, *un art repréſentatif des mœurs*, Ηθοποιητικη τεχνη. (a) Ariſtote, dans ſa Poëtique, dit de Polygnote, qu'il étoit *le Peintre des mœurs*, Ηθογραφος, & reproche à Zeuxis d'avoir manqué par cet endroit. Voici la deſcription d'un tableau qu'on

(a) *Calliſtratus in deſcrip. ſtat. Æſcul.*

Ariſtides Thebanus animum pinxit & ſenſus omnes expreſſit, quos vocant Græci πθη ; id eſt, perturbationes. Plin. lib. XXXV. c. 10.

lit dans Philoſtrate : (*a*) » On recon-
» noît, dit-il, au premier coup d'œil,
» Ulyſſe à ſa ſévérité & à ſa vigilance,
» Menelas à ſa douceur, Agamemnon
» à une ſorte de majeſté plus qu'hu-
» maine ; un air de liberté brille dans
» le fils de Tydée ; Ajax frappe par
» ſon humeur altiere & chagrine, &
» Antiloque par ſa vivacité «. Donner aux divers perſonnages les affections & les mouvemens analogues à leur caractere particulier, voilà en quoi conſiſte le moral de la Peinture (*b*) : par-là nous pouvons juger combien il doit être avantageux pour les Peintres

(*a*) Επιδηλος ὁ μεν Ιθακησιος, απο του σφυφνου και εγρηγοροτος, ὁ δε Αγαμεμνων, απο του ενθεου, τον δε του Τυδεως ελευθεριαν γραφει, γνωριζοις δ' αν και τον Τελαμωνιον, απο του βλοσυρου, και τον λοιπον απο του ετοιμου. *Philoſtrat. in Antilocho.*

(*b*) Ηθων ἱστορια. *Calliſt. in deſcrip. ſtat. Narciſſi.*

de connoître les ſujets conſacrés par les Ecrivains, puiſque ce ſont les caracteres, tels qu'ils ſont établis, qui doivent leur donner les mœurs qu'ils ont à exprimer. Les Peintres Grecs s'appropriioient les idées des Hiſtoriens & des Poëtes, & tranſportoient ſur la toile les mouvemens de l'éloquence (a).

B. S'il s'étoit trouvé parmi les modernes un génie heureux qui, ſans avoir les mêmes ſecours, eût opéré les mêmes effets, quels éloges ne mériteroit-il pas ! Tel eſt le divin Raphaël : il traite de nouveaux ſujets, il invente de nouveaux caracteres ; l'action la moins pittoreſque ſemble, lorſqu'il la traite, faite exprès pour la Peinture. Jeſus-Chriſt donne les clefs à Pierre ; que ce fait eſt aride & ſtérile ! Mais

(a) *Apelles pinxit Dianam ſacrificantium virginum choro miſtam ; quibus viciſſe Homeri verſus videntur, id ipſum deſcribentis.* Plin. Lib. XXXV, c. 10.

le pinceau de Raphaël, comme la verge de Moïſe, fait jaillir une ſource du ſein même du rocher.

A. C'eſt exprimer heureuſement cette facilité, qui eſt le don du génie & l'image de la vérité : elle ne conſiſte pas tant, comme on peut l'imaginer, dans la prompte exécution d'une idée qu'on a conçue, que dans la perception immédiate de la juſteſſe de cette idée, dans une connoiſſance profonde du cœur humain, de ſes affections diverſes & de la juſte meſure de leur influence ſur nos geſtes & ſur les mouvemens du viſage ; ce charme facile en apparence, mais difficile dans l'exécution, méconnu & vainement recherché par la foule des Peintres, coule du pinceau d'un Raphaël, d'un Corrége, d'un Léonard de Vinci. Cette facilité étoit regardée par les anciens, comme le ſceau infaillible du génie ; Plutarque compare aux Poëſies

d'Homere, les ouvrages de Nichomaque, pour leur tour heureux & leur facilité (*a*). Apelles qui, à d'autres égards, s'avouoit inférieur à quelques Peintres, ne connoiſſoit point de rivaux à cet égard. A l'exception des trois Artiſtes que je viens de citer, c'eſt envain que nous chercherions cette qualité parmi les modernes : contens d'un deſſin ſupportable, d'un air de beauté dans leurs figures, & d'un jet heureux dans leurs draperies, ils abandonnent l'expreſſion à l'effet accidentel des traits ; leurs perſonnages reſſemblent aux compagnons d'Enée, & ont tous le même viſage, *& le brave Gyas & le brave Cloanthe, fortemque Gyam fortemque Cloanthum* ce ne ſont

(*a*) Ταις δ' Νικομαχου γραφαις και τοις Ομηρου ϛιχοις, μετα της αλλης δυναμεως και χαριτος, προσεϛι το δοκειν ευχερως και ραδιως απειργαθαι. *In Timoleonte. p.* 353. *Ed. Paris.*

que des échos différens d'une idée pauvre & commune : de tels caracteres, loin de paroître nés du ſujet, ont toujours un air étranger, & ſemblent plus faits pour toute autre place, que pour celle qu'ils occupent ; au lieu de placer le Bacchus & l'Ariane du Carrache dans un char de triomphe, on pourroit mettre la maîtreſſe dans le char, & le faire traîner par l'amant.

B. Les Profeſſeurs de l'art qui nous vantent avec tant de chaleur les peintures du Palais Farneſe, devroient bien mettre plus de différence entre le mérite méchanique de l'art & le mérite métaphyſique. Je n'ai jamais vû ces peintures, ſans éprouver un vif regret, de ce qu'une main ſi habile dans l'exécution, ait été ſi mal dirigée. De pareilles compoſitions, quand même elles réuniroient toutes les autres richeſſes de l'art, ſi elles ſont dépourvûes de la beauté & du caractere con-

venables au ſujet, ſeront toujours regardées par les vrais connoiſſeurs, comme meubles de gallerie, plutôt que comme ornemens.

A. Peindre Junon ſans dignité, ou Venus ſans beauté, c'eſt inſulter à notre diſcernement, le paon & la colombe ne ſuffiſent pas pour nous les faire reconnoître. Maxime de Tyr nous décrit la Junon de Polyclete avec des bras d'une blancheur de neige, des épaules d'ivoire, des yeux raviſſans, un maintien majeſtueux, vêtue d'habits royaux, & aſſiſe ſur un trône d'or (*a*).

(*a*) Ἡρας, οἵαν Πολυκλειτος Ἀργειοις ἐδειξε, λευκωλενον, ελεφαντοπηχυν, ευωπιν, ευειμονα, βασιλικην, ἱδρυμενην επι χρυσου θρονου. Diſſert. XIV. La même Statue a été célébrée par Martial dans l'épigramme ſuivante :

Juno, labor, Polyclete, tuus & gloria felix,
Phidiacæ cuperent quam meruiſſe manus;
Ore nitet tanto, quanto ſuperaſſet in Idâ
Judice convictas non dubitante Deas.
Junonem, Polyclete, ſuam niſi frater amaret,

B. Les Statuaires modernes ſont ſi dénués de caractere, qu'ils ne méritent pas d'être cités à cet égard ; nos meilleurs Peintres même n'ont point l'exactitude qu'on leur ſouhaiteroit. Le Dominicain qui excelle à peindre les enfans, leur donne ſouvent des expreſſions qui ne conviennent point à leur âge.

A. Cela eſt vrai, il n'avoit qu'une expreſſion à leur donner, celle de la crainte ; à tort ou avec raiſon, on les voit toujours effrayés. Parrhaſius auroit pû lui apprendre qu'une innocente

---

Junonem poterat frater amare tuam.

Lib. x. Epig. 89.

» O Polyclete, cette Junon, ce miracle de ton » art, cet heureux titre de ta gloire, la main de » Phidias l'envieroit à ton ciſeau ; ſa beauté a » quelque choſe de ſi impoſant, que, ſur le mont » Ida, Pâris, ſans balancer, lui eût donné la » préférence ſur les Déeſſes forcées de s'avouer » vaincues. O Polyclete, ſi Jupiter n'eût aimé ſa » Junon, Jupiter eût aimé la tienne «.

ſécurité eſt en général le caractériſtique le plus vrai de l'enfance. *Il peignit deux enfans*, dit Pline, *dont l'air exprimoit la ſécurité & la ſimplicité de cet âge innocent. Pinxit pueros duos in quibus ſpectatur ſecuritas & ætatis ſimplicitas.* Les Artiſtes Grecs non-ſeulement ont ſurpaſſé les modernes dans la juſteſſe des caracteres, ils étoient même quelquefois ſupérieurs à leurs propres Poëtes. Comparons le Vulcain d'Homere avec celui d'Alcamene. : le premier, au banquet des Dieux, marche en boîtant, & *excite un rire immenſe dans la troupe céleſte.* Cicéron loue Alcamene d'avoir peint un Vulcain » debout & vêtu, dans lequel il avoit » exprimé un mouvement léger de » *claudication*, qui ne le défiguroit » pas (*a*) «. Il faut convenir que le

(*a*) *Athenis Laudamus Vulcanum eum quem fecit Alcamenes, in quo ſtante atque veſtito leniter appareret claudicatio non deformis. de Nat. Deor. L.* 1.

Statuaire avoit mieux connu la décence que le Poëte.

Après avoir enviſagé le caractere dans l'expreſſion tranquille des mœurs, conſidérons-le maintenant dans ſes plus violens effets, dans les paſſions. Cicéron a obſervé que » chaque mouve-» ment de l'ame a naturellement une » phyſionomie qui lui eſt propre «: *omnis enim motus animi ſuum quemdam à naturâ habet vultum.* Deorat. L. III. » N'avez-vous pas remarqué, dit Sé-» néque (*a*), combien le courage im-» prime à l'œil de fierté, combien la » prudence lui donne d'attention, le » reſpect de modeſtie & de tranquil-» lité, la joie de ſérénité, combien » la ſévérité lui communique de con-

(*a*) *An non vides quantum oculis det vigorem fortitudo! quantam intentionem prudentia! quantam modeſtiam & quietem reverentia! quantam ſerenitatem lætitia! quantum rigorem ſeveritas! quantam remiſſionem hilaritas! Ep. cvj.*

» trainte & la gayeté d'aiſance «. Si les mouvemens intérieurs de l'ame vont ſe peindre ainſi dans les regards, combien leur expreſſion ſera-t-elle plus ſenſible par le caractere général de la phyſionomie & par ſon accord avec les mouvemens du corps, le jeu des membres & tous les divers ſymptômes de l'action ? Saiſir & fixer ces indications de nos ſentimens intérieurs ; leur donner le juſte dégré d'expreſſion qui leur convient ; rendre, pour ainſi dire, l'ame viſible, voilà le grand objet de la Peinture dramatique.

B. J'ai ſouvent penſé, en examinant en détail le Laocoon, que, ſi l'on eut ſeulement découvert le pied de cette figure, le gonflement des veines, la tenſion des nerfs, le mouvement irrégulier des muſcles, auroient ſuffi pour donner une idée de cette violence de douleur, qui eſt ſi admirablement exprimée ſur le viſage & marquée par tout le corps.

A. Les anciens ſont également admirables, & par leur eſprit à concevoir l'idée premiere, & par leur patience à ſuivre cette idée dans toutes ſes dépendances : l'expreſſion, dans cette ſtatue (*a*), eſt travaillée avec une telle préciſion ; il y régne en tout une ſi exacte vérité, qu'il ne ſeroit pas poſſible d'y rien ajouter qui n'y parut de trop, ni d'en rien retrancher qui ne parut y manquer. Nous y découvrons le travail de pluſieurs années, mais en un inſtant nous en ſentons tout l'effet. Les Statuaires Grecs n'avoient d'autre avantage ſur les Peintres que celui d'employer des matériaux plus ſolides ; doués d'un génie égal, formés par la même éducation, les deux Arts marchoient d'un pas égal à la perfection. Si Praxitele eſt loué par Diodore de Sici-

(*a*) *Opus omnibus & picturæ & Statuariæ Artis præferendum. Plin.*

le (*a*) pour avoir fait paſſer ſur le marbre toutes les paſſions de l'ame humaine, Pline attribue la même habileté au pinceau d'Ariſtide ; il n'eſt pas probable que des hommes de lettres, des hommes de goût, qui ſentoient, qui admiroient le caractere divin de l'Apollon, la beauté & la délicateſſe de la Venus, l'expreſſion admirable du Laocoon, euſſent célébré dans les ouvrages de leurs Peintres ces mêmes beautés, ſi elles n'y euſſent pas été ſenſibles au même dégré.

Pline (*b*), dans ſa deſcription du

(*a*) Ὁ καταμιξας ακρως τοις λιθινοις εργοις τα της ψυχης παθη.

(*b*) *Timanthi vel plurimùm affuit ingenii : ejus enim eſt Iphigenia Oratorum laudibus celebrata ; quâ ſtante ad aras peritură, cùm mœſtos pinxiſſet omnes, præcipuè patruum, cùm triſtitiæ omnem imaginem conſumpſiſſet, patris ipſius vultum velavit, quem dignè non poterat oſtendere.* L. XXXV, c. 10.

On a cru que Timanthe avoit pris cette idée du paſſage ſuivant de Sophocle :

fameux

fameux tableau du ſacrifice d'Iphigénie, peint par Timanthe, remarque » que l'Artiſte ayant épuiſé tous les » traits de l'affliction en peignant les » aſſiſtans, & particuliérement Ménelas, » couvrit d'un voile le viſage du pere, » dont il déſeſpéroit de pouvoir rendre » la douleur «. Si l'ingénieux Timanthe nous laiſſe à concevoir une idée qu'il n'avoit pû exprimer, Ariſtide dans un autre tableau, en exprime une qui eſt au-delà de toute conception. C'eſt dans la peinture du ſac d'une Ville » (*a*) où l'on voit une

---

Ως δ'ἐσειδ'εν Αγαμεμνων αναξ
Επι σφαγας ςειχουσαν εις αλσος κορην,
Ανεςεναξε. κἀμπαλιν ςρεψας καρα,
Δακρυα προηγεν, ομμαˆτων πεπλον προθεις.

» Mais lorſqu'Agamemnon la vit s'avancer vers » le lieu du ſacrifice pour y être immolée, il gé- » mit ; & détournant la tête, il verſa des larmes, » ayant le viſage couvert d'un voile «.

(*a*) *Hujus pictura eſt, oppido capto, ad matris morientis è vulnere mammam adrepens infans : intelli-*

» femme expirante d'une bleſſure qu'el-
» le avoit reçue au ſein, repouſſer
» ſon enfant qui cherchoit ſes mammel-
» les; on apperçoit ſur le viſage de
» cette mere la crainte que ſon lait étant
» tari, ſon enfant ne ſuçât du ſang «.
Juſqu'où ce Peintre n'avoit-il pas porté l'étude du cœur humain pour pénétrer ainſi dans ſes replis les plus profonds ! Quel art ne falloit-il pas pour concevoir & faire ſentir ces mouvemens de l'amour maternel au milieu des douleurs, & cette tendre inquiétude au milieu des horreurs de la mort ! Ce fut vraiſemblablement ce tableau qui donna lieu à l'Epigramme ſuivante :

Ἔλκε, Ταλαν, παρα μητρὸς ὃν ουκ ἔτι μαζὸν ἀμέλξεις.
Ἔλκυσον ὑςάτιον νᾶμα καλαφθιμένης.
Ἤδη γὰρ ξιφέεσσι λιπόπνοος· ἀλλα τὰ μητρὸς
Φίλτρα καὶ ἐν ἀΐδῃ παιδοκομεῖν ἐμαθον.
Anthol. L. iij.

---

giturque ſentire mater, & timere, ne emortuo lacte ſanguinem infans lambat. Plin. L. XXXV, c. 10.

» Suces, enfant infortuné, Suces » pour la derniere fois le ſein que t'offre » encore une mere expirante; frappée » d'un fer meurtrier, elle rend le der- » nier ſoupir, & ſon amour maternel » eſt prévoyant juſques dans les bras de » la mort «.

Le Philoctete de Parrhaſius offroit l'image la plus terrible du déſeſpoir & d'une douleur dévorante; la deſcription que nous en donne un ancien Poëte, & l'éloge qu'il fait du Peintre, ont toute la ſimplicité & toute l'élégance qui étoient particulieres aux Grecs :

Καὶ τὸν ἀπὸ Τρηχῖνος ἰδὼν πολυώδυνον Ἥρω
Τόν δε Φιλοκτήτην ἔγραφε Παῤῥάσιος.
Ἔντε γὰρ ὀφθαλμοῖς ἐσκληκόσι κωφὸν ὑποιεῖ
δάκρυ, καὶ ὁ τρύχων ἐντὸς ἔνεστι πόνος.
Ζωογράφων ὦ λῶστε σὺ μὲν σοφός, ἀλλ' ἀναπαῦσαι
ἄνδρα πόνων· ἤδη τὸν πολύμοχθον ἔδει.
Anthol. L. iv

» Pour peindre ce Philoctete, il fal- » loit que Parrhaſius l'eût vû dans les

» plus vifs accès de ſes douleurs. Des
» larmes pénibles roulent dans ſes yeux
» arides, & le même déchirement in-
» térieur le tourmente encore dans ſon
» portrait. O mon ami, vous avez
» montré bien du talent en rendant cet-
» te peinture vivante, mais falloit-il ainſi
» prolonger au-delà même du trépas les
» longues ſouffrances de ce héros «?

Peut-on concevoir une image plus touchante & plus pathétique que celle-là? Quand la terreur ſe trouve jointe à la compaſſion, le drame de la Peinture eſt complet. L'Ajax & la Médée de Timomachus ſont deux exemples frappans en ce genre, & ſont cités comme tels par Ovide, dans ces vers:

Utque ſedet vultu faſſus Telamonius iram,
Inque oculis facinus barbara mater habet? Triſt. L. ij.

» Un farouche dépit éclate ſur le
» viſage d'Ajax, & le regard de la
» cruelle Médée révele ſon forfait «.

Ce que dit Philoſtrate de l'Ajax, eſt

plus poſitif encore : » on ne peut, dit-» il, (a) ſentir tout le mérite de ce » tableau de Timomachus, où Ajax eſt » repréſenté furieux contre lui-même, » ſi l'on ne ſe met bien dans l'eſprit ſa » ſituation, lorſqu'après avoir mis en » piéces des troupeaux dans la Troade, » il s'arrête déſeſpéré, & prend la » réſolution de ſe tuer lui-même «. Cette obſervation ſervira de Commentaire à l'Epigramme ſuivante :

Αἶσαν Τιμομάχου πλεόν ἢ πάλρας. ἥρπασε τέχνα
Τὴν φύσιν. ὦ γράψας εἶδέ σε μαινόμενον,
καὶ συνελυσσήθη χεῖρ ἀνέρι. καὶ τὰ κεράσσα
Δάκρυα τὰς λύσσης Παλλὰς ἔμειξε πόνῳ.

Anthol. L. iv.

(a) Οὐδ' αν τον Αιαντα τις τον Τιμομαχου αγασθειε, ὃς δη αναγεγραπται αυτῳ μεμηνως, ει μη αναλαβοι τις ες τον νουν Αιαντος εἰδωλον, καὶ ὡς εικος αυτου απεκτονοτα τα εν τῃ Τροιᾳ Βουκολια, καθησθαι απειρηκοτα, Βουλην ποιουμενον καὶ ἑαυτον κτειναι. *Philoſt. L. ij. de Vitâ Apollonii. c. 20.*

» Ici Ajax doit plus à Timomachus » qu'à ſon propre pere; l'art a dérobé à » lan ature ſes traits. Le Peintre, Ajax, » te vit dans l'égarement du déſeſpoir, » toute ta fureur s'empara de lui, & con- » duiſit ſa main; en confondant ſes lar- » mes avec les tiennes, il a raſſemblé en » toi tous les caracteres de la douleur «.

La Médée fut pour les beaux eſprits de la Grèce un de ces ſujets ſur leſquels ils s'exerçoient à l'envi; chacun d'eux s'efforçoit de rendre juſtice à l'expreſſion inimitable de ce tableau; voici comment ils en ont parlé :

Τὰν ὅλοαν Μήδειαν ὅτ' ἔγραφε Τιμομάχου χεῖρ,
Ζάλω, καὶ Τέκνοις ἀντιμεθελκομέναν.
Μυρίον ἄρα τὸ μοχλον, ἐνῆθεα δ' ἴσσα χαράξη,
Ὧν τὸ μὲν εἰς ὀργὰν νεῦε, τὸ δ' εἰς ἔλεον.
Ἀμφω δ' ἐπλήρωσεν, ὅρα τύπον· ἐν γὰρ ἀπειλᾷ
Δάκρυον, ἐν δ' ἐλέῳ θυμος ἀναςρεφεται.
Ἀρκεῖ δ' ἂν μέλλησις, ἔφα σοφος· αἷμα δὲ τέκνων
Ἔπρεπε Μηδείῃ, κ' ὲ χερὶ Τιμομαχε.

Anthol. L. iv.

» Timomachus, pendant que ſon » pinceau traçoit la cruelle Médée par-

» tagée par la jalouſie & l'amour
» maternel, dût éprouver mille tour-
» mens pour exprimer ces deux mou-
» vemens, dont l'un reſpire la fureur,
» & l'autre l'attendriſſement ; il les a
» exprimés tous deux heureuſement :
» regardez ce tableau ; on voit la me-
» nace éclater à travers les larmes, &
» la vengeance ſubſiſter avec la pitié.
» C'eſt aſſez pour moi que cette perple-
» xité, s'eſt dit le ſage Artiſte ; verſer
» le ſang de ſes enfans convenoit à
» Médée, & ne convient point à la main
» de Timomachus «.

Le même ſujet eſt auſſi exprimé avec beaucoup d'eſprit dans l'épigramme ſuivante :

Τίς σε, Κολχὶς, ἄθεσμε, συνεγράφεν εἰκόνι θυμὸν;
Τίς δὲ ἐν εἰδώλῳ βάρβαρον εἰργάσατο;
Αἰεὶ γὰρ διφᾷς βρέφεων φόνον· ἢ τίς Ἰήσων
δεύτερος ἢ Γλαύκη τίς πάλι σοι πρόφασις;
Ἔρρε, καὶ ἐν κηρῷ παιδόκτονε· σῶν γὰρ ἀέλιρων
ζήλων, εἰς ἃ θέλεις, καὶ γραφὶς ἀιθάνεται.

Anthol. L. iv.

» Quel eſt l'Artiſte, ô Médée ; qui » a exprimé dans cette image tes in- » juſtes fureurs ! Quelle main a fait » paſſer dans ton portrait toute ta bar- » barie ! Tu y reſpires encore le meurtre » de tes enfans. Y a-t-il donc quelque » nouveau Jaſon, y a-t-il une autre » Créüſe qui irritent tes reſſentimens ? » Déteſtable parricide, même ſur la » cire, tu inſpires la terreur, & cette » figure eſt empreinte de tout l'em- » portement de tes paſſions forcénées «.

B. Si les Artiſtes anciens ſont admirables dans leurs productions, il faut avouer qu'ils ont été heureux d'avoir trouvé des Critiques ſi éclairés, ſi dignes de ſentir le mérite de leurs ouvrages, & d'en faire paſſer le ſentiment à la poſtérité. Nous partageons ce bonheur avec eux ; les deſcriptions qui nous reſtent de leurs ouvrages, ſont ſi juſtes, ſi énergiques, ſi préciſes, qu'on peut les regarder comme

des copies de ces divins originaux. Les modernes n'ont pas le même avantage ; le ſouvenir de leurs productions ſe perdra avec leur couleur. Lorſque l'Arioſte loue Michel-Ange dans ce vers ſi connu :

E Michael, piu che mortal, Angel Divino.

Cet éloge n'eſt qu'une exagération vague qui ne laiſſe aucune idée.

A. La raiſon en eſt toute ſimple ; l'Artiſte n'en avoit fait naître aucune au Poëte. Si les Peintres d'Italie avoient mis dans leurs tableaux des expreſſions comparables à celles de l'*Ajax* & de *la Médée*, les Ecrivains de ce Pays n'auroient pas manqué de les exalter. Peut-être trouvera-t-on que cette obſervation ne devroit s'étendre que juſqu'à Raphaël excluſivement ; cependant, ſi vous y faites attention, vous verrez que ſes expreſſions parlent

plus à l'eſprit qu'aux paſſions, qu'elles ſont plus admirables par leur variété que par leur force, qu'elles ont peu de pathétique & de ſublime; qu'enfin les images qu'elles laiſſent après elles, s'effacent de l'eſprit au moment que l'œil perd de vûe ſes tableaux. Il n'en eſt pas de même de ceux de Timomachus & d'Ariſtide, les impreſſions qu'ils font ſur nous, frappent l'ame fortement, elles la dilatent comme les éclats de la muſique de Boranello; elles l'agitent & l'éveillent comme les ſymphonies de Yomelli; & l'on pourroit dire de ſes expreſſions, ce qu'on diſoit de l'éloquence de Périclés, qu'elles laiſſent dans l'ame leurs aiguillons. La ſupériorité que j'attribue aux anciens dans la comparaiſon de leur mérite avec celui de Raphaël, n'eſt point du tout injurieuſe à ce dernier; je ne fais que le placer dans ſon véritable point de vûe. Les épithétes de grand, de di-

vin qu'on lui prodigue conſtamment, annoncent tous les points de la perfection ; elles pourroient nous induire, & nous induiſent ſouvent dans de mauvais jugemens : examinons, s'il vous plaît, ſes principaux ouvrages. Nous avons déja obſervé ſa maniere de faire dans la *Transfiguration*, & ſa préférence pour les ſujets les plus ſimples ſur les plus relevés ; en cela, il ne fit qu'obéir à la pente décidée de ſon génie. Les Diſciples de Jeſus-Chriſt entreprennent en ſon abſence de délivrer un poſſédé ; le ſuccès ne répond point à leur attente : le Peintre ſaiſit ce moment pour exprimer leur étonnement & leur chagrin de voir leur eſpérance trompée : leurs ſentimens ſont variés heureuſement & parfaitement aſſortis à leurs différens caracteres. Les beautés de ce tableau ſont plus faites pour être ſenties que pour être décrites ; ce ne ſont-là cependant que des beautés d'un

ordre inférieur (*a*) ; elles ſatisfont l'eſprit, mais elles ne touchent point le cœur.

B. Quant à votre critique du tableau de la *Transfiguration*, obſervez, je vous prie, qu'il eût fallu néceſſairement que le ſublime de l'idée concourût avec l'éclat du clair-obſcur, pour lui donner ſon plein effet : c'eſt pour cela, ſans doute, que Raphaël ne voulut point s'engager trop avant dans ce ſujet : mais s'il s'étoit reconnu incapable de manier le ſublime, eût-il jamais entrepris de traiter l'hiſtoire de la création ?

A. Le ſujet le plus grand en lui-même peut devenir petit dans l'exécution. Dieu Créateur, dominant au centre de l'Univers, donnant l'être

(*a*) *In affectibus ferè plus calor quàm diligentiæ Valet. Quint.*

» Dans les morceaux de paſſion, la chaleur eſt » preſque préférable à l'exactitude «.

au ſoleil & à la lune par un mot de ſa toute-puiſſance, eſt un ſujet vraiment ſublime : mais quand on le voit repréſenté (*a*) ſous la figure d'un homme ſuſpendu dans l'air, une main ſur le ſoleil & l'autre ſur la lune ; ce qui étoit majeſtueux à l'imagination,

(*a*) La petiteſſe de cette idée deviendra plus frappante encore, ſi on la compare à des idées qui ayent véritablement de la grandeur, telles que celles-ci :

Ride forth, ant bid the deep ;
Within appointed bounds be heaven and earth.

» Il s'avance (l'Eternel) & commande à l'abyme » de devenir ciel & terre renfermés l'un & l'autre » dans des limites certaines «.

Et ce qui ſuit immédiatement :

Firſt in his eaſt the glorious lamp was ſeen,
Regent of day. Par. Loſt.

» D'abord parut dans ſon orient le flambeau glo- » rieux qui régit le jour «.

De pareils ſujets n'admettent point d'images méchaniques ; le même Poëte nous en fournit une preuve, lorſqu'il s'aviſe mal-à-propos de mettre un compas dans la main du Tout-puiſſant.

devient miſérable à l'œil. L'immenſité de notre idée ſe réduit à rien, renfermée dans un monde de quelques pouces. Ainſi ce ſujet fut auſſi mal choiſi qu'il eſt mincement traité. De même, quand on ſe figure l'acte par lequel Dieu commande aux animaux de la terre de paſſer du néant à la vie, on conçoit la plus haute idée de ſa puiſſance; mais, quand on apperçoit au milieu d'un nombre infini d'animaux, un vieillard avec des yeux éteints, un front couvert de rides, une longue barbe, & une robe traînante à terre, on croit voir l'enchanteur Merlin, & nullement le Créateur de l'Univers. Les marques de la caducité ne conviennent point à la nature divine; ſi l'on entreprend de la repréſenter, il faut que ce ſoit avec des idées ſublimes, avec un caractere de majeſté plus qu'humaine, telle qu'Homere la conçut, & que Phidias l'oſa exprimer.

B. Plutarque attribue une idée de ce genre au portrait d'Alexandre peint par Apelles en Jupiter foudroyant. Telles étoient, ſelon lui, l'énergie & la vérité de ce tableau, qu'il donna lieu de dire » qu'il y avoit deux Alexan- » dres, l'un invincible, fils de Phi- » lippe, l'autre inimitable, celui d'A- » pelle (*a*) «.

Le même Auteur nous apprend un trait de Lyſippe au ſujet de ſa ſtatue d'Alexandre, qui ne prouve pas moins d'adreſſe dans l'eſprit, que de ſublimité: un léger panchement de tête qui étoit naturel à ce Prince, devint pour lui la ſource de la plus grande expreſſion; il le repréſenta le regard tourné vers le Ciel, avec cette mâle fierté, cet

(*a*) Εγραψε τον κεραυνοφορον ουτως εναργως και κεκραμενως, ωστε λεγειν, ὅτι δυοιν Αλεξανδρων, ὁ μεν Φιλιππου γεγονεν ανικητος, ὁ δε Απελλου Αμιμητος. *De fort. vel virt. M. Alex.* p. 335, Ed. Paris.

air d'empire & de majeſté qu'un ancien Poëte a ſi heureuſement exprimés dans ces vers :

Αυδασουνλι δ' εοικεν ὁ χαλκεος εις Δια Λευσσων.
Γαν ὑπ' εμοι τιθεμαι, Ζευ, συ δ' ολυμπον εχε.

» En regardant les Cieux, ce bronze » ſemble dire, régne dans l'Olympe, » Jupiter, la terre eſt mon partage «.

A. Ne demandons point de ſemblables expreſſions au pinceau de Raphaël. Voulez-vous ſaiſir ſon véritable caractere, voyez *l'Ange chaſſant du Paradis nos premiers parens*; on voit qu'il ne fait qu'exécuter un ordre qui lui a été donné. Un doigt qu'il tient doucement appuyé ſur l'épaule d'Adam, une ſorte de bonté répandue dans toute ſon action, montrent qu'il eſt touché de compaſſion pour leur foibleſſe paſſée & leur miſere préſente : c'eſt en traçant ces mouvemens de l'ame plus recherchés

chés & plus délicats, que cet aimable Peintre déploye toute la beauté de ſon génie, plus admirable peut-être, lorſqu'il traite des ſentimens de cette eſpéce, que s'il ſe fût livré à en exprimer de plus violens. Mais nous voilà dans la galerie du Vatican, entrons dans les appartemens, quoiqu'il y ait peu à faire pour nous; car, de tous les ouvrages de Raphaël, les plus vantés, pour le mérite de la Peinture, ſont les moins remarquables pour l'expreſſion. *Une aſſemblée de Docteurs chrétiens* ou *de Philoſophes payens* prête peu à la paſſion. L'*Héliodore chaſſé du Temple par les Anges*, promet de l'expreſſion, mais ſa terreur n'eſt qu'une grimace. On auroit droit de s'attendre à trouver quelque ſorte d'émotion ſur le viſage & dans l'attitude de S. Pierre, lorſqu'il eſt viſité par l'Ange dans ſa priſon; mais comment cela ſe pourroit-il! Il eſt endormi profondément; Giotto

eût-il moins fait ! Il y a à la vérité de la chaleur & de la dignité dans l'action d'*Atilla* ; mais dans toute cette ſuite de tableaux, les admirateurs les plus paſſionnés de Raphaël ſeroient bien embarraſſés de citer un trait de ce pathétique, de ce ſublime, qui ſeuls pourroient lui donner place à côté des grands Peintres de l'antiquité.

B. Je vous diſpenſe d'entrer dans une diſcuſſion détaillée de *l'Hiſtoire de Pſychée & du Banquet des Dieux*, perſuadé que vous trouverez les tableaux du Palais Chigi auſſi deſtitués que ceux du Vatican, de cette expreſſion que vous cherchez. Il faut avouer cependant qu'il y a dans *le vol de Mercure* une énergie & une chaleur peu communes ; l'on a auſſi remarqué l'art merveilleux avec lequel le Peintre a ſçu donner à Pluton, à Neptune & à Jupiter des caracteres différens, en conſervant néanmoins à chacun toute

la reſſemblance ordinaire parmi des freres.

A. Il eût été bien plus glorieux pour ſon art, ſi dans quelqu'un de ces Dieux, il eût exprimé quelque grande idée, comme fit Euphanor dans une ſemblable occaſion : (*a*) » il faiſoit » à Athenes un tableau des douze » Dieux, & avoit raſſemblé dans la » figure de Neptune tous les traits les » plus frappans de la majeſté, ſe propo- » ſant de donner à celle de Jupiter » quelque choſe de plus auguſte en- » core ; mais ayant épuiſé dans la pre- » miere figure tout l'eſſor de ſon ima- » gination, ſes efforts dans le reſte de » l'ouvrage, ne pûrent s'élever au

(*a*) *Qui cum Athenis duodecim Deos pingeret, Neptuni imaginem quàm poterat excellentiſſimis majeſtatis coloribus complexus eſt, perindè ac Jovis, aliquantò auguſtiorem repræſentaturus ; ſed omni impetu cogitationis in ſuperiore opere abſumpto, poſteriores ejus conatus aſſurgere quò tendebant, nequiverant. Val. max.* L. VIII, c. 11.

» dégré de perfection qu'il s'étoit pro-
» posé «. On conviendra sans peine que la chûte d'Euphanor fut plus glorieuse que le succès de Raphaël : l'un emporté par l'impétuosité de son génie, prend un vol au-dessus de la portée humaine : l'autre suivant avec sécurité le cours paisible de son imagination, ne fait que parcourir la sphere de ses tranquilles conceptions ; l'un peut nous plaire, dit Plutarque (*a*), mais l'autre nous étonne & ravit notre admiration.

B. Puisque les tableaux du Vatican & du Palais Chigi nous ont si peu satisfaits du côté de l'expression, examinons les dessins, ou, comme on les appelle communément, les cartons de Raphaël ; quelque part que puissent y

(*a*) Το μεν γαρ ασφαλες επαινειται μονον το δε επικινδυνον και θαυμαζεσθαι.
Plut. de Educat. Liberorum

avoir eu ſes éléves pour l'exécution ; il eſt hors de doute que les compoſitions en ont été priſes entiérement, dans ſes deſſins.

A. Si les fautes de deſſin & les inégalités relativement aux différentes parties de l'art décélent évidemment le pinceau des éléves, la variété & la vérité des expreſſions prouvent avec une égale évidence, & le génie, & la main du maître. Analyſons le dernier de ces morceaux (la miſſion particuliere de S. Pierre) ; auſſi-tôt que les clefs données annoncent la préférence en ſa faveur, on voit différens effets ſe manifeſter ſur le viſage & dans la contenance des autres Diſciples : les deux plus avancés approuvent l'action, l'un avec le calme que donnent l'âge & le jugement, l'autre avec la vivacité de la jeuneſſe & de la paſſion ; des deux ſuivans, le premier tient ſes yeux fixés avidement ſur Jeſus-Chriſt ; le

ſecond ſemble partagé entre l'amour propre & la juſtice du choix ; les ſix autres forment deux grouppes ſéparés ; dans le premier grouppe, la premiere figure, d'une complexion maigre & billieuſe, demande d'un œil curieux le ſentiment de ſon voiſin ; celui-ci, d'un naturel paiſible & tout différent, paroît, avec la meilleure foi & le plus grand déſintéreſſement, tout tranſporté d'admiration, tandis que le troiſiéme, choqué de leur approbation, témoigne par l'impatience de ſes regards & l'agitation de ſon maintien, combien il eſt mécontent de la prééminence donnée à Pierre : le dernier grouppe eſt compoſé, comme le premier, de trois figures ; la plus éloignée dérobe ſa contenance & ſon viſage, comme ſi elle ne prenoit aucune part à l'action, ce qui produit une eſpéce de repos pour l'imagination, & rend plus vive la chaleur d'expreſſion des deux autres ;

l'un d'eux, le ſourcil froncé, affecte une tranquillité apparente, tandis qu'il eſt gonflé d'un ſecret déplaiſir, mais l'autre d'un caractere plus ardent & plus emporté, ſe livre ouvertement aux tranſports de l'envie qui le poſſéde : enfin, ſi l'on conſidére la ſimplicité du ſujet, la variété & le judicieux contraſte des caracteres, la juſteſſe & la délicateſſe des expreſſions, on ſera forcé de convenir que Raphaël, quelqu'inférieur qu'il puiſſe être aux anciens à l'égard de l'enthouſiaſme & du pathétique, eſt un maître parfait dans les affections du ſecond ordre, & admirable quand il eſt queſtion de ſaiſir ces effets variés & fugitifs du caractere, dans les conditions moyennes. Il ſeroit trop long de rapporter tous les traits de conduite & de ſagacité de ce Peintre ; il y en a un cependant, ſi ſingulier dans ſon eſpéce, que je ne puis me réſoudre à le paſſer

ſous ſilence : c'eſt dans le ſacrifice que les habitans de Lyſtra veulent offrir à Paul & à Barnabas : il étoit néceſſaire que le ſpectateur fût inſtruit de la cauſe du mouvement & de l'agitation qu'il apperçoit ; pour cet effet on découvre, au milieu de la foule, le perclus qu'ils avoient miraculeuſement guéri : remarquez les moyens dont le Peintre s'eſt ſervis pour faire diſtinguer cet objet, (c'étoit faire en même temps l'expoſition de ſon ſujet). Ses béquilles qui lui ſont déformais inutiles, ſont étendues par terre, ſon attitude eſt celle d'un homme accoutumé à ne ſe ſoutenir qu'à l'aide de cet appui, & qui n'oſe encore ſe fier à ſes membres ; la vivacité & l'empreſſement avec leſquels il preſſe ſes bienfaiteurs d'accepter les honneurs qu'on leur deſtine, montrent en même temps ſa reconnoiſſance & ce qui y a donné lieu : pendant ce temps-là, un vieillard dont l'ex-

térieur annonce un citoyen de quelque conſidération, s'approche de lui, & ſoulevant le coin de ſon vêtement, eſt frappé d'étonnement, en voyant cette guériſon ſoudaine, tandis que deux hommes, l'un jeune, l'autre de l'âge moyen, examinent les épaules du perclus, & paroiſſent occupés de la même impreſſion. L'eſprit humain pouvoit-il imaginer des moyens plus ſûrs pour parvenir au but propoſé ? Le récit même n'a rien de plus vif, rien de plus précis qu'un pareil enchaînement de circonſtances ; & je ne puis m'empêcher de croire que tout ce morceau eût été regardé comme un modéle d'invention & de conduite, même dans les plus beaux jours de l'antiquité.

B. Enfin, vous rendez juſtice au grand maître moderne ; maintenant, à la faveur du jour que vous avez porté dans cette matiere, il me ſemble que la véritable différence entre les anciens

& lui, conſiſte en ce que les premiers concentroient les paſſions en un point, & raſſembloient toutes les puiſſances de l'art pour produire une ſeule expreſſion, mais forte, mais énergique; au lieu que le génie de Raphaël plus tranquille, mais plus étendu, répand ſa lumiere, & la fait réfléchir par une infinité d'objets.

A. A votre obſervation, on peut ajouter encore une autre raiſon de cette ſupériorité d'effet des tableaux des anciens, c'eſt qu'ils réuniſſoient un plus grand nombre de parties, je m'explique : pour avoir de juſtes idées des différentes parties de l'art, il faut que nous étudions différens maîtres; pour le coloris, le Titien; pour le clair-obſcur, le Corrége; Raphaël pour le deſſin & la compoſition : ſi ce dernier, à ſes qualités perſonnelles, eût joint celles des deux autres, ſes ouvrages auroient eu bien davantage

cet air vrai qui ſubſtitue naturellement l'imitation à la place des choſes qu'elle repréſente ; (ce qui eſt le but de tous les arts imitatifs) : c'eſt-là ce qui en impoſe aux ſens, ce qui produit l'illuſion ; c'eſt cette parfaite reſſemblance avec la réalité, ou cette perfection dans le méchanique, qui donne au mérite idéal toute ſa puiſſance : or je ſuis porté à croire que les grands Peintres de la Grèce poſſédoient ces deux avantages dans un égal dégré, & je me flatte de l'avoir prouvé à l'égard d'Apelles & de Parrhaſius ; ſuppoſons donc les parties du Titien, du Corrége & de Raphaël unies à la grace, à la beauté, au ſublime de l'antique, c'eſt alors que nous aurons l'idée de la perfection en fait de peinture, & que notre imagination pourra nous repréſenter, & l'Helene de Zeuxis, & l'Alexandre d'Apelles, & la Médée de Timomachus.

B. J'ai entendu ſoutenir par des gens de l'art, qu'il étoit impoſſible qu'un même homme excellât dans toutes les parties de la peinture, que c'étoit une choſe au-deſſus de la condition humaine, & que le temps & l'application qu'on donnoit à l'une, étoient toujours au préjudice des autres.

A. Cela me rappelle une idée que j'ai rencontrée quelque part, d'un homme qui, couché ſous une couverture trop courte, ne pouvoit ſe couvrir la poitrine, qu'en mettant ſes pieds à découvert : il en eſt de même des hommes d'un génie étroit, la couverture n'eſt pas ſuffiſante ; mais à l'égard des hommes d'un grand talent & d'une grande activité, c'eſt toute autre choſe ; les progrès de Raphaël lui-même en ſont une preuve frappante. Il n'eût pas plutôt vû les cartons de Michel-Ange, & les ouvrages de Léonard de Vinci, qu'il ſe défit preſ-

qu'entiérement de la ſéchereſſe qu'il avoit contractée ſous le Perrugin ; & que mêlant la délicataſſe de ſon propre faire avec la hardieſſe de Michel-Ange, il ſe forma un ſtyle de deſſin plus parfait que ſon modéle ; en même temps & de la même maniere, il perfectionna ſon coloris d'après Fran. Bartholomeo, ſa compoſition par les idées qu'il prit de Maſſaccio, & il ſçut s'approprier le clair-obſcur de l'Ecole de Florence tel qu'il étoit. Son malheur ne vint point de ſon peu de génie, mais du peu de perfection de ſes modéles ; la facilité avec laquelle il les a ſurpaſſés, montre bien qu'il étoit fait pour s'élever plus haut : s'il eût connu la tendre carnation *de la Venus* du Titien, le clair-obſcur enchanteur *de la Nativité* du Corrége, vif & pénétrant comme il l'étoit, il eût bientôt ajouté ces avantages à ſa ſupériorité dans le deſſin & la compoſition : quant

à cette derniere partie, elle fut preſque toute de ſon cru ; ainſi, étant mort fort jeune, il n'eſt pas étonnant que l'étude des autres ait abſorbé la plus grande partie de ſa vie. Les grands Peintres de l'antiquité vinrent dans des circonſtances plus heureuſes ; Appelles trouva tous les ſecours qui manquerent à Raphaël ; au lieu d'un Perrugin pour maître, il eut un Pamphile & des modéles excellens dans toutes les parties de l'art ; dans le deſſin, Phidias & Polyclete ; dans le coloris & le clair-obſcur, Zeuxis & Parrhaſius ; dans la compoſition, *les ſçavantes impoſtures du même Parrhaſius*, τα Παρραϲιου ϲοφιϲματα, ſes idées heureuſes jointes à l'eſprit de Timanthe : ajoutez à cela tous les encouragemens les plus puiſſans, l'amitié d'Alexandre, la concurrence de Protogéne, les exemples & les conſeils de Praxiteles & de Lyſippe.

B. Quel qu'ait été le produit de ces

avantages, quelque ſupérieurs que ſoient Apelles & ſes contemporains, pour rendre une idée unique avec la plus grande beauté & la plus grande énergie, vous conviendrez que Raphaël eſt fort au-deſſus d'eux dans les compoſitions compliquées, & qui demandent de la variété; & ce mérite, aux yeux de bien des connoiſſeurs, eſt capable de contrebalancer le ſublime & le pathétique des anciens.

A. Je ſuis convenu que c'étoit la méthode preſque générale des Peintres Grecs, de reſtraindre le mérite de leurs compoſitions à un caractere ou à une expreſſion unique; qu'ils ayent eu raiſon d'en uſer ainſi, c'eſt ce que prouve ſuffiſamment la préférence unanime de tous les Ecrivains de l'antiquité pour les ouvrages de cette eſpéce. Il n'en faut pas douter; le but principal de la peinture eſt de ſoulever, pour ainſi dire, les paſſions par une

impreſſion ſoudaine & puiſſante ; & c'eſt ce qu'elle n'opérera jamais, ſi l'on s'attache à faire paſſer l'imagination par une chaîne d'idées ſucceſſives. On prétend que les enfans de Médée étoient repréſentés ſourians, à la vûe du poignard dans la main de leur mere ; qu'en elle on diſtinguoit évidemment au milieu de la fureur, la pitié que lui inſpiroit leur innocence. Pouſſez plus loin la compoſition, vous ne ferez que l'affoiblir : mais eſt-il à préſumer qu'un Peintre, capable de produire les expreſſions que je viens de citer, eût été embarraſſé d'exprimer des mouvemens d'un ordre inférieur dans les aſſiſtans ? Nous avons déja fait mention de l'Iphigénie de Timanthe, pour la gradation dans les expreſſions, & l'artifice ingénieux dont il uſa en caractériſant ſon perſonnage principal ; croirons-nous que cet Artiſte n'eût point été en état de rendre les différens

rens dégrés de l'envie dans *la miſſion de S. Pierre*, ou les effets divers que produiſit ſur les Athéniens la prédication de S. Paul ?

B. Il faut que je vous arrête un moment ; vous avez avancé que dans les ſujets pathétiques, la peinture tire peu de ſecours de la gradation des idées ; cependant, c'eſt à cette ſucceſſion de mouvemens rapide & toujours croiſſante, que la poëſie & la muſique doivent leurs grands effets ; les images de l'une & les vibrations de l'autre, douces au commencement, s'accumulent, s'élevent & agiſſent avec une force répétée qui s'empare de l'ame d'une maniere irréſiſtible.

A. Dans la peinture, c'eſt tout le contraire ; comme le ſujet eſt tout entier ſous les yeux, notre attention ſe fixe d'abord ſûr l'expreſſion la plus frappante ; & ce n'eſt qu'après en avoir épuiſé tous les détails, que nous deſ-

cendons à l'examen des mouvemens ſubordonnés : de même, ſi vous entrez dans un cercle de femmes, & que parmi elles, il y en ait une d'une beauté diſtinguée, vos yeux ſe portent ſur elle auſſi-tôt, y reſtent attachés conſtamment : & ce n'eſt qu'après avoir détaillé tous ſes charmes, qu'ils paſſent négligemment à l'examen des autres. Il eſt évident que dans les deux cas, la ſupériorité du caractere agit par une force intrinſéque, & non relative.

B. Mais ne peut-on pas imaginer des ſujets qui demandent néceſſairement pluſieurs expreſſions capitales ; par exemple, le maſſacre des innocens ?

A. Alors la plus apparente éclypſera les autres, ou ſi elles ſont également frappantes, cette égalité même affoiblira leur effet reſpectif : diſons mieux, le temps néceſſaire pour com-

biner toutes les idées, tous les ſentimens renfermés dans chacune, détruira tout l'effet qu'on s'étoit promis de leurs impreſſions ſucceſſives, de ſorte qu'elles ne ſeront plus que comme autant de tableaux ſéparés. C'eſt-là une des raiſons pour leſquelles la peinture ne peut jamais tranſporter l'imagination & émouvoir les ſens auſſi puiſſamment que la poëſie & la muſique (*a*). Si elle a ſur elles l'avantage

(*a*) Peignez Vénus apparoiſſant aux yeux de ſon fils ſur la côte d'Afrique ; la beauté de la figure, la grace de l'action, la tendreſſe de l'expreſſion, jointes à la richeſſe de la parure & à la magie du clair-obſcur, frappent dans un même inſtant l'imagination du ſpectateur. En Poëſie, ces images ſont ſucceſſives, & plus elles ſe ſuccédent rapidement (ce qui prouve en cela la ſupériorité de la peinture) plus la deſcription eſt parfaite. On peut ajouter que la grace & la beauté affectent plus vivement les ſens dans l'image préſente qu'offre la peinture, que dans celle qui eſt formée par la diſpoſition des mots : d'où l'on voit, qu'autant la réalité eſt ſupérieure à la peinture, autant la peinture eſt à cet égard ſupérieure à la poëſie.

Mais le Poëte a des reſſources qui compenſent ces

du moment, en ce qu'elle réunit en un ſeul point de temps une plus grande quantité de circonſtances, elle a

---

déſavantages : il peut renouveller & varier ces mêmes impreſſions autant qu'il lui plaît ; il peut étendre ſon action par un enchaînement des circonſtances les plus intéreſſantes ; il peut faire plus : il appelle tous les ſens à ſon ſecours, il releve la peinture de la beauté par le charme d'une voix tendre & touchante, par un parfum céleſte dont il embaume les airs ; &, ſuivant l'expreſſion de Dryden, ſur ce concours de pluſieurs ſens :

The hearing gave new pleaſure to the ſight,
And both to thought.

» Le plaiſir de l'oreille ajoute au plaiſir des » yeux, & le plaiſir de l'ame eſt doublé par ces » deux ſens «.

Milton fait entendre la même choſe dans ces paroles qu'Adam adreſſe à l'Ange ; la douceur de ces paroles & leur mélodie a quelque choſe de céleſte :

For, whileI ſit with thee, I ſeem in heav'n,
And ſweeter thy diſcourſe is to my ear
Than fruits of palm-tree, pleaſanteſt to thirſt
And hunger both.

» Tandis que je ſuis près de toi, il me ſemble

auſſi un déſavantage infini du côté de la rapidité avec laquelle les deux autres ont la faculté de répéter leurs idées.

B. L'exemple même que vous avez cité (l'Iphigénie de Timanthe) n'eſt-il

---

» être dans les Cieux ; tes paroles ſont plus douces » à mon oreille que les fruits du palmier, les plus » agréables de tous pour calmer à la fois, & la » ſoif & la faim «.

A l'égard du ſecond avantage dont j'ai parlé, tout Lecteur ſent combien le Poëte releve la beauté de la Déeſſe, & conſtate ſa divinité par ce vers :

Ambroſiæque comæ divinum vertice odorem ſpiravere.

» Sa chevelure exhala l'odeur de l'Ambroiſie qui » eſt le parfum des Dieux «.

Telle eſt auſſi la deſcription que fait Milton de l'Ange Raphaël deſcendant ſur la terre :

Like maia's ſon he ſtood ;
And ſhook his plumes, that heavenly fragrance filled
The circuit wide.

» Semblable au fils de Maia, il s'arrêta & ſecoua » ſes ailes, & l'air fut parfumé d'une odeur céleſte «.

pas très-propre à prouver l'efficacité de la gradation dans les expreſſions, & par conſéquent, ne contredit-il point tout ce que vous avez avancé contre cette pratique ?

A. Si le Peintre avoit effectivement exprimé la douleur d'Agamemnon ſur ſon viſage, c'eût été préciſément le cas que j'ai établi tout-à-l'heure : mais il lui a couvert la tête d'un voile, & abandonné à notre imagination le ſoin de déterminer le dégré de ſon émotion : alors notre attention ſe porte d'abord ſur les expreſſions qui frappent nos ſens, & nous partons de ce que nous voyons pour concevoir ce qui nous reſte à imaginer. Ce n'eſt donc point là une expreſſion, mais un trait d'eſprit, qui, comme ſont preſque toujours tous les mouvemens de l'ame déliés & peu articulés, ne doit ſon effet & ſa force qu'à l'aſſociation des idées. Les anciens qui, dans les ſujets de paſſions, s'ap-

pliquoient particuliérement à donner la plus grande énergie poſſible à l'idée premiere, & n'admettoient que peu d'idées acceſſoires, ſuivoient une pratique toute différente dans les ſujets où il ne s'agiſſoit que de parler à l'imagination. Quelle vivacité ! quelle variété ! quel fond d'invention dans *le mariage d'Alexandre & de Roxane* peint par Aëtion, à en juger par la deſcription que nous en avons dans Lucien ! Les compoſitions badines & enjouées de l'Albane ne ſont que des roſes détachées de cet arbre. Le même Auteur nous retrace *le Centaure* de Zeuxis : quelle perfection dans l'exécution ! quelle nouveauté ! quelle hardieſſe dans l'idée ! Qu'on m'accorde que ces traits de génie ſont le caractere diſtinctif de l'antique, je ne diſputerai point contre ceux qui admirent la diſpoſition pittoreſque, les caracteres multipliés & les pénibles compoſitions des modernes.

B. Je vois bien qu'ils n'ont en vous qu'un faux ami, & que vous n'avez paru prendre leur parti dans les éloges que vous avez donnés à Raphaël que pour retomber ſur eux avec plus d'acharnement à la premiere occaſion.

A. Je ſuis un admirateur ſincere de Raphaël, de ſa ſagacité, de ſes reſſources; mais je ſuis plus touché d'une ſeule expreſſion grande, que de pluſieurs petites. Il y a en général dans ces dernieres quelque choſe d'équivoque & d'indécis; elles ſont plus ſouvent développées par l'imagination du ſpectateur que par le pinceau du Peintre; elles n'offrent aux uns que des idées imparfaites, & à d'autres elles en font naître de tout oppoſées. Je n'ai jamais trouvé deux perſonnes parfaitement d'accord ſur les ſentimens qu'elles attribuoient aux auditeurs de S. Paul. J'ai eſſayé ci-deſſus de donner

l'explication des ſentimens des Diſciples au moment de la prééminence donnée à S. Pierre ; quelques-uns ſont évidens & inconteſtables, mais il y en a d'autres qu'il ſeroit poſſible qu'on interprêtât d'une autre maniere : lorſque l'intention d'un morceau de peinture a beſoin d'être étudiée pour être ſentie, l'effet doit néceſſairement ſe diviſer & s'affoiblir. Il n'en eſt pas ainſi dans le pathétique ou le ſublime. *La mere mourante* d'Ariſtide, *la Médée* de Timomachus, l'*Alexandre* d'Appelles, offrent des idées évidentes & des expreſſions décidées ; & il n'eſt pas plus poſſible de confondre, que d'oublier les effets qu'ils produiſent.

B. Je conviens avec vous que le principal mérite des arts conſiſte dans la grandeur & la force de l'expreſſion, mais ſeroit-il donc impoſſible d'en trouver des traits parmi les Peintres modernes ?

A. Si j'avois trouvé chez eux des ouvrages comparables à ceux que j'ai cités des anciens, je leur aurois donné la préférence ; car, quelle qu'ait pû être d'ailleurs l'occaſion de nos entretiens, mon deſſein a été bien plus de fixer les notions de l'art que les prétentions des Artiſtes.

B. Ne pourroit-on pas vous objecter que la prétendue ſupériorité que vous attribuez aux peintures anciennes, exiſte plutôt dans les deſcriptions qu'on en a faites, que dans les ouvrages mêmes ?

A. Je reconnoîtrai la force de cette objection, quand on m'aura fait voir une production moderne égale pour le ſublime à l'Apollon, pour l'expreſſion au Laocoon, pour la grace & la beauté à la fille de Niobé ; toutes qualités, comme je l'ai déja remarqué, qui n'appartiennent pas moins à la peinture qu'à la ſculpture. Quant à la

compoſition, le grand point eſt l'expreſſion. Le coloris & le clair-obſcur ſont particuliers à la peinture ; or, indépendamment des autres preuves, le génie ſupérieur des anciens & leur application infatigable doivent ſuffire pour faire préſumer combien ils ont dû exceller dans toutes ces parties.

Maintenant, je me flatte d'avoir acquitté mes engagemens envers vous. Nos recherches n'ont point été bornées à des diſcuſſions techniques. Vous avez pû voir qu'une belle idée, ſoit qu'elle ſoit exprimée par des mots, ſoit par des couleurs, eſt également propre à éclairer & perfectionner l'imagination : mais ce qui a dû vous frapper ſur toutes choſes dans tout le cours de ces entretiens, c'eſt une agréable & conſtante conformité entre les conceptions des Artiſtes Grecs & celles des Poëtes ; le même

ſtyle de grandeur, les mêmes coups de ſenſibilité, la même délicateſſe, la même élégance & la même ſimplicité, brillent par-tout, & embelliſſent également les ouvrages des uns & des autres.

B. Cette conformité eſt une ſuite néceſſaire de l'analogie que l'on connoît entre les moyens & les opérations de ces deux arts ; c'eſt par la même raiſon que l'on peut tranſporter avec juſteſſe de l'un à l'autre les expreſſions propres à chacun d'eux : & de même que la poëſie n'eſt ſouvent que le coloris des mots, de même la peinture n'eſt ſouvent que l'éloquence des couleurs.

A. Un des effets les plus ſenſibles & les plus naturels du charme de la peinture eſt le plaiſir que ſemblent prendre les Poëtes à emprunter d'elle leurs images & leurs métaphores : c'eſt d'elle auſſi qu'ils ont appris à groupper & à diſpoſer leurs maſſes, à ombrer &

éclairer leurs figures, à ſaiſir les contours de la grace & les teintes de la beauté; enfin, tout ce coloris d'expreſſion que l'on prendroit pour les touches du pinceau. Cette correſpondance ne ſe borne pas à la deſcription, elle s'étend à tous les points les plus eſſentiels des deux arts. Remarquez-vous quelque part de la grace & de la beauté dans les perſonnes, de la juſteſſe dans les ſentimens, de la chaleur & de la vivacité dans les paſſions; c'eſt tracer à la fois le mérite d'un poëme & celui d'un tableau. Des penſées naturelles ſans être communes, élégantes ſans être recherchées, voilà le ſceau d'un bon écrit, c'eſt auſſi le ſceau d'un bon tableau.

(*a*) Un Artiſte Grec avoit à repréſenter un combat naval ſur le Nile,

(*a*) *Nealces, ingenioſus & ſolers in arte.* Plin. Lib. XXXV. c. 12.

il falloit indiquer le lieu de la ſcène ; pour cela il peignit ſur le rivage un âne qui paiſſoit, & à peu de diſtance au-deſſous un crocodille blotti & prêt à s'élancer ſur ſa proie. Si un Peintre moderne eût eu à traiter le même ſujet, il eût repréſenté d'abord le Dieu du fleuve, enſuite ſes eaux jailliſſantes de ſept urnes ; & il ſe ſeroit fort admiré dans ſon érudition. On a attribué à Timanthe la même ſagacité & la même ſimplicité d'invention : pour donner l'idée de la taille énorme d'un cyclope endormi qu'il avoit peint en petit, il avoit placé autour de lui des ſatyres qui meſuroient ſon pouce avec un tyrſe. C'eſt ce tableau qui donna lieu à cette remarque de Pline, (*a*) » que » dans tous les ouvrages de ce Peintre, » il y a toujours plus à entendre qu'il

(*a*) *In omnibus ejus operibus intelligitur plus ſemper quàm pingitur ; & cùm ars ſumma ſit, ingenium tamen ultrà artem eſt.* Lib. XXXV, c. 10.

» n'a exprimé ; & que, quoique l'art » y ſoit porté à ſon comble, le génie » y paroît encore au-deſſus de l'art «. Ne croiroit-on pas que c'eſt-là mot pour mot une juſte appréciation du mérite de Virgile ? C'eſt peut-être une des choſes les plus honorables pour les Artiſtes Grecs, que le même éloge puiſſe devenir commun à un grand Peintre & à ce Poëte divin.

FIN.

De l'Imprimerie de CHARDON, rue Galande. 1765.

ERRATA.

PAGE 6, *ligne* 9, de ce point, *liſez* de ce point de perfection.

P. 6, *lig.* 20, avant d'entrer, *liſ.* avant que d'entrer.

Pag. 22, *lig.* 4, tout ce qui tient, *liſ.* tous ceux qui tiennent.

Pag. 24, *lig.* 4, paroît ſe noircir ſous le ſoc, *liſ.* ſe noircit ſous le ſoc.

Pag 26, *lig.* 14, donnerent avis de leur arrivée, *liſ.* donnoient avis de ce qui ſe paſſoit.

Pag. 28, *lig.* 11, Candale, *liſ.* Candaule.

Pag. 30, *lig.* 3, les bons & les méchans, *liſ.* en bons & en méchans.

Pag. 40, citation de Milton, *liſez* :

So ſaying, by the hand he took me, rais'd
And over fields and waters, as in air
Smooth ſliding without ſtep, laſt led me up
A woody moutain.

» En parlant ainſi, il me prit par la main ; & s'étant » élevé, au-deſſus des terres & des mers, il traverſa » les airs *d'un mouvement uni*, *comme en gliſſant & » ſans marcher*, & il me dépoſa ſur une montagne » couverte de forêts «.

Pag. 42, dans la note, Ὀ ὑπὸς, *liſ.* ὑπὸ ſ. ὑ ι, *liſ.* ὑ ἐκασου, *liſ.* ἑκασοι. καλλισου, *liſ.* καλλισου.

Pag. 44, note. Βιβουσισομαι, *liſ.* Βιβουσισομαι. δημιουργειν, *liſ.* δημιουργειν.

Pag. 71, note. δακτυλοις, *liſ.* δακτυλοις.

Pag. 81, *ligne derniere*, la peau, *liſ.* la ſuperficie.

Pag. 87, *lig.* 1, ceci a mérité, *liſ* ceci mérite.

Pag. 93, *lig.* 18, le Frere Bartholemeo, *liſ.* Franciſco Barthol.

Pag. 97, *lig.* 1, jettées d'avance ſur le mérite, *liſ.* pour faire valoir davantage le mérite.

Pag. 108, note. προυνοιαν, *liſ* προυνοιαν.

Pag. 129, note (*b*) διορυξιν, *liſ.* διορυσιν.

AOI 162026

A01 14620